DICTIONNAIRE

DE

LITTÉRATURE.

DICTIONNAIRE

PORTATIF

DE LITTÉRATURE

FRANÇOISE,

Composé d'après les principes des Littérateurs françois les plus célèbres, tels que VOLTAIRE, DUMARSAIS, MARMONTEL, BATTEUX, MALLET, BEAUZÉE, DIDEROT, D'ALEMBERT, etc.

Par A. CAILLOT, ancien Membre de l'Université, auteur du ROLLIN DE LA JEUNESSE, etc.

Les belles-lettres nourrissent la jeunesse et amusent la vieillesse. CIC.



PARIS.

J^h CHAUMEROT, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL, GALERIES DE BOIS, N° 188.

CHAUMEROT JEUNE, PASSAGE FEYDEAU, N° 24.

1810.

AVERTISSEMENT
DE L'AUTEUR.

J'ai dit au mot *Préface*, de ce Dictionnaire, que les Préfaces les plus courtes et les plus simples sont les meilleures; et qu'elles doivent faire connoître aux lecteurs le but que l'auteur de l'Ouvrage qu'elles précèdent, s'est proposé : je me garderai bien d'agir contre ce double précepte.

Un Vocabulaire portatif des termes consacrés à la Littérature françoise, est nécessaire et utile aux jeunes littérateurs et aux gens du monde; mais ces deux qualités supposent qu'il renferme des notions claires, précises, et hors de toute controverse; et de plus, qu'à la certitude des préceptes il unit le bon choix des

exemples. Pour donner ces avantages à ce Dictionnaire, j'ai consulté ce que les maîtres de notre Littérature ont écrit et enseigné sur les mots qu'il contient. J'ai exposé leurs définitions et leurs préceptes, et je me suis servi des exemples qu'ils ont cités. De peur d'innover en matière littéraire, je me suis rappelé ces paroles de Vincent de Lérins : *Nil innovetur, nisi quod traditum est;* et j'ai suivi presque pas à pas les traces des hommes de goût qui ont composé le code de notre Littérature. On reconnoîtra aisément leur manière. On voudra bien néanmoins m'attribuer quelques développemens et quelques réflexions, ainsi que le plan d'après lequel les articles sont composés. Je désire que ce qui est de moi soit approuvé des hommes de goût.

DICTIONNAIRE
PORTATIF
DE LITTERATURE.

A

ABANDON. Ce mot signifie une sorte de négligence que l'on sent dans le discours d'un écrivain qui, doué de beaucoup d'imagination et de facilité, exprime ce qu'il pense et ce qu'il sent, sans étudier ni ses tours, ni ses expressions, et sans observer la liaison et l'ordre rigoureux des idées. L'*abandon* plaît, en général, parce qu'il ne sent point la peine de la recherche, et qu'il donne au style de la chaleur et de la rapidité. Voilà pourquoi on lit avec tant de plaisir les poésies légères de Chaulieu, les fables de Lafontaine; et que les lettres de M.me de Sévigné plairont toujours, et ne cesseront point d'être regardées comme un modèle inimitable du genre épistolaire. On voit par ce que nous venons de dire, que l'*abandon* et le *naturel* sont à peu

près la même chose. Mais si l'*abandon* est opposé à l'affectation et à la recherche, il ne s'allie pas davantage avec l'incorrection du style ou avec l'incohérence des idées; et s'il est permis de commettre, en écrivant, des négligences qui plaisent, il ne l'est jamais d'outrager la langue, encore moins de déraisonner.

ABONDANCE. Il y a dans le style une *abondance* qui en fait la richesse et la beauté. C'est une affluence de mots et de tours heureux, pour exprimer les nuances les plus délicates des idées, des sentimens et des images. Il y a aussi une *abondance* vaine : c'est une ostentation de paroles, par laquelle un esprit stérile cherche à remplacer la disette de ses pensées. L'*abondance* du style suppose toujours l'*abondance* des sentimens et des idées que produit un sujet susceptible de beaucoup de développement. C'est alors que la pensée et l'expression coulent à pleine source. Un écrivain, pour vouloir donner de l'*abondance* à son style, en développant trop un sujet fécond, doit bien se garder de tomber dans la prolixité, défaut fatigant pour le lecteur, parce qu'il ôte le nerf au style et le rend trop lâche.

La passion donne lieu à l'*abondance* du style, dans les momens où l'ame se soulage par des

plaintes : mais lorsque le cœur est resserré par la douleur, enflé d'orgueil et de colère, la précision et l'énergie en forment l'expression naturelle. Il en est de même toutes les fois que la passion s'accroît à mesure qu'elle s'exhale, comme dans les imprécations. Quand le caractère de celui qui parle est austère et grave, l'expression doit être pleine, forte et précise.

Une sage *abondance* a lieu dans la poésie descriptive, dans l'expression des sentimens où l'ame cherche à se répandre, dans les réflexions où elle se complaît. Le genre oratoire est celui où les richesses de la pensée et du style peuvent se prodiguer avec le plus d'abondance. Massillon est celui de tous nos orateurs dont le style offre le plus de modèles d'une *abondance* employée avec l'économie que le goût et la raison prescrivent.

Outre la prolixité, la sécheresse et la stérilité sont encore des vices de style opposés à l'*abondance*. Le premier est un vice d'excès, et les deux autres sont de défaut.

L'*abondance* du sentiment n'est pas fatigante comme celle de l'esprit : aussi n'est-il permis de *parler d'abondance* que sur les sujets pathétiques. Cette expression peint vivement cette sorte d'éloquence où, sans préparation, comme sans ordre et sans suite, une ame profondément pénétrée d'un sujet noble et touchant, répand avec

impétuosité les sentimens dont elle est remplie, et les fait passer rapidement dans tous les cœurs.

ABRÉGÉ. C'est un discours dans lequel on réduit en moins de paroles ce qui a été dit ailleurs plus au long et avec plus de détails. Les *abrégés* pouvoient, en général, avoir quelque utilité pour ceux qui prenoient autrefois la peine de les faire ; mais ce petit avantage n'a rien qui puisse dédommager de la perte qu'ils ont causée à la république des lettres, en faisant disparoître une infinité d'auteurs originaux. Les extraits que l'empereur Constantin Porphyrogenète fit faire des meilleurs historiens grecs et latins, ont causé la perte de l'histoire universelle de *Nicolas de Damas*, et d'une bonne partie des livres de Polybe, de Diodore de Sicile, de Denys d'Halicarnasse, etc. On ne doute plus que Justin ne nous ait fait perdre le *Trogue-Pompée*, tout entier, par l'abrégé qu'il en a fait.

Il faut pourtant convenir que les *abrégés*, quand ils sont bien faits, c'est-à-dire quand ils donnent la connoissance entière de la chose dont ils parlent, et qu'ils sont ce qu'est un portrait en miniature par rapport à un portrait en grand, sont commodes pour certaines personnes qui n'ont ni le loisir de consulter les originaux, ni les moyens de se les procurer, ni le talent de

les approfondir ou d'y démêler ce qu'un judicieux abbréviateur leur présente tout préparé. Mais, en général, les *abrégés* sont nuisibles aux jeunes gens, par le dégoût qu'ils leur inspirent à cause de leur sécheresse; parce qu'ils ne servent point à exciter ni à satisfaire leur curiosité avide de détails, et qu'ils supposent quantité d'idées qu'ils n'ont point encore acquises.

ACADÉMIE. Parmi les modernes, on entend ordinairement par ce mot, une société ou compagnie de gens de lettres ou de savans, établie pour l'avancement des lettres, des sciences et des arts. La première Académie dont notre histoire fasse mention, est celle que Charlemagne établit par le conseil d'Alcuin. Elle étoit composée des plus beaux génies de la cour, et l'empereur lui-même en étoit membre.

Il y avoit en France, avant la révolution, plusieurs Académies, dont la plus célèbre étoit l'Académie françoise, composée de quarante membres, que le cardinal de Richelieu avoit fondée, et dont l'objet étoit le perfectionnement de la langue françoise. Outre celle-ci, on comptoit encore à Paris l'Académie des sciences, celle des inscriptions et belles-lettres, et celle de peinture, etc., qui tenoient leurs séances au Louvre. Ces Académies composent aujourd'hui

les quatre classes de l'*Institut national de France.*

Depuis l'établissement de l'Université impériale, le mot *académie* ne s'emploie plus que pour signifier le corps enseignant, immédiatement subordonné à celui que l'on nomme *Faculté.*

ACROSTICHE. On appelle ainsi une petite pièce de vers, qui sont disposés de manière que les premières lettres de chacun étant réunies, forment la devise, la sentence, le nom, etc., que le poète a choisi pour sujet de son poème et pour règle de son mécanisme. Voici, pour servir d'exemple, un acrostiche composé à la louange d'un homme nommé *Bonnefin*, et dont le nom travesti en grec est *Aristote.*

A ssez de poètes frivoles,
R imant sans l'aveu d'Apollon,
I ront te fatiguer de leurs vaines paroles
S ans que j'aille en grossir l'ennuyeux escadron.
T u verras mon respect t'honorer du silence
O ù l'on se tient devant les rois.
T on mérite en dit plus que toute l'éloquence,
E t ton nom seul plus que ma voix.

L'*acrostiche* fut une manie bien avant dans le siècle de Louis XIV; aujourd'hui, il est totalement abandonné.

ACTE. C'est une partie considérable de l'action dramatique, à la fin de laquelle tous les acteurs quittent la scène. Les pièces de théâtre ont en général plusieurs actes. La division en trois et en cinq est la plus commune. L'utilité des entr'actes est prouvée par le besoin du repos pour les spectateurs, dont l'attention doit se soutenir jusqu'à la fin avec la même vivacité, afin que par la réflexion ils puissent saisir tout l'ensemble du drame, surtout quand les actes ont fini par un nœud embrouillé. Un bon auteur dramatique doit pratiquer des degrés d'acte en acte, de scène en scène. Si l'action se repose pendant deux scènes successives dans le même point, elle se refroidit : il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. C'est pour n'avoir pas observé ce progrès continu, que l'on est tombé si souvent dans la froideur. L'intérêt du spectateur est un feu qu'il faut nourrir, et qui s'éteint s'il ne s'augmente.

Dans les entr'actes, le théâtre est vacant, mais l'action ne laissse pas de marcher alors. Quand elle est bien distribuée et développée avec soin, on apperçoit le progrès qu'elle a fait d'un acte à l'autre.

Quant à la durée des actes, il ne faut pas qu'il y ait entr'eux une inégalité trop sensible ; mais il faut que chacun ait une étendue pro-

portionnée à celle de la pièce, qui chez nous peut aller de douze à dix-huit cents vers.

ACTION. En matière d'éloquence, ce mot se dit de tout l'extérieur de l'orateur, de sa contenance, de sa voix, de son geste, qu'il doit accomoder au sujet de son discours. « L'*action*, dit Cicéron, est, pour ainsi dire, l'éloquence du corps. » Elle a deux parties, la voix et le geste. Chaque passion a un ton de voix, un air, un geste qui lui sont propres. Il en est de même des pensées; le même ton ne convient pas à toutes les expressions qui servent à les rendre.

L'*action* des anciens orateurs étoit beaucoup plus véhémente que celle des nôtres. Cléon, géneral athénien, qui avoit une éloquence impétueuse, fut le premier chez les Grecs qui donna l'exemple d'aller et de venir sur la tribune, en prononçant ses harangues. Nos prédicateurs tiennent encore quelque chose de cette coutume: leur action, quoique moins vive que celle des Italiens, l'est beaucoup plus que celle des anglois, qui se contentent de lire froidement une froide dissertation sur quelque point de l'Ecriture-Sainte.

ACTION *(bis)*. Ce mot, en matière d'épopée et d'art dramatique, signifie une sorte de pro-

blême dont la solution est formée par un dénouement. Dans ce problême, tantôt l'alternative se réduit à réussir, ou à manquer l'entreprise, comme dans l'*Enéïde*; tantôt le sort se balance entre deux évènemens, tous les deux funestes, comme dans l'*Œdipe*; ou l'un heureux et l'autre malheureux, comme dans *Iphigénie en Tauride*. De cette définition de l'*action* considérée comme un problême, il suit d'abord qu'il est de son essence d'être douteuse et incertaine, et de l'être jusqu'à la fin : car si l'action est telle qu'il n'y ait qu'une manière de la terminer, et que l'évènement qui se présente naturellement à la prévoyance des spectateurs, soit le seul moralement possible, il n'y a plus d'alternative, et conséquemment plus de balancement entre la crainte et l'espérance; tout se passe comme on l'a prévu; et s'il arrive une révolution, ou elle a besoin d'une cause surnaturelle, ou elle manque de vraisemblance.

D'un autre côté, si l'*action* avoit deux issues, mais que par la maladresse du poète et la prévoyance des spectateurs, le problême fût résolu avant le dénouement, il n'y auroit plus d'inquiétude, conséquemment plus d'intérêt.

Dans la comédie, même alternative que dans la tragédie. L'intérêt y consiste, 1° à faire souhaiter que le ridicule, puni par lui-même, soit

à la fin livré à la risée et au mépris des spectateurs ; 2° à faire naître une curiosité inquiète et une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on souhaite arrivera.

Le but de l'*action* dramatique, son utilité, son attrait, son intérêt durable consistent à corriger les mœurs par l'imitation des mœurs. C'est là le grand fruit que le spectacle puisse produire, et sans cela le plaisir que l'on y éprouve seroit puéril et momentané.

AFFECTATION. C'est une manière trop étudiée, trop recherchée, de s'exprimer. Ce défaut est ordinaire aux gens qu'on nomme *beaux parleurs*. L'*affectation* est dans la pensée, dans l'expression, dans le choix des mots, des tours ou des images. Quand on a l'idée de l'affectation dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'affectation dans le style. L'*affectation* se trouve quelquefois jusque dans le soin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence. Le naturel est la qualité opposée à l'*affectation*.

Voiture, Balzac et Fontenelle sont ceux des auteurs françois qui sont tombés le plus souvent dans l'*affectation* ; mais Fontenelle est moins tombé dans celle du style, que dans celle de la pensée. Dans ses écrits, on voit un auteur qui se

bat les flancs, ou pour donner à une idée commune un air de nouveauté, ou pour trouver une idée que personne n'a eue avant lui. Les deux premiers suoient sang et eau pour inventer une expression capable de faire ressortir leur pensée, et l'exagération leur paroissoit être le moyen le plus propre à y parvenir.

Cependant le faux bel-esprit n'étoit naturel ni à l'un ni à l'autre. Balzac prenoit le ton par complaisance; et Voiture, que l'Hôtel de Rambouillet, ce fameux rendez-vous des beaux esprits de la cour et de la ville, avoit gâté, le prenoit par contagion, par vanité. On rapporte qu'une lettre leur coûtoit quinze jours de travail : ils auroient mieux fait en un quart-d'heure.

C'est le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule, dans les *Précieuses* et dans les *Femmes savantes*, et dont il a voulu parler dans le *Misantrope*, quand il a dit :

> Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

ALEXANDRIN. On appelle ainsi un vers françois qui nous tient lieu du vers latin hexamètre, c'est notre vers héroïque; mais quant au nombre et au mètre, c'est au vers asclépiade latin que répond notre vers héroïque. Il en a la coupe et les nombres, avec

cette différence que le premier hémistiche de l'asclépiade n'est pas essentiellement séparé du second par un repos dans le sens, mais seulement par une syllabe qui reste en suspens après le second pied. Plus le vers héroïque françois approche de l'asclépiade par les nombres, et plus il est harmonieux.

ALLÉGORIE (L') est un discours qui présente d'abord un sens littéral, autre que celui que l'on a dessein de faire entendre; mais dont on découvre aisément l'intention par le secours des idées accessoires et des circonstances. Cette figure consiste à substituer au véritable objet dont on veut parler, un autre objet différent, mais semblable au moins à plusieurs égards, et à régler ensuite toutes les expressions du discours, relativement à cet objet fictif, comme s'il ne s'agissoit point de l'objet principal qu'il représente, en vertu d'une similitude tacite.

Horace représente, sous l'*allégorie* d'un vaisseau, à la république romaine, les périls dont elle est menacée, si elle souffre qu'Auguste en quitte le gouvernement.

O navis, referent in mare te novi
Fluctus! etc.

I. Od. 15.

O vaisseau, de nouveaux flots te reporteront-ils en pleine mer! *etc.*

Madame Deshoulières, sous l'emblême d'une bergère qui parle à ses brebis, rend compte à ses enfans de tont ce qu'elle a fait pour eux, et se plaint tendrement de ses mauvais succès :

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis, *etc.*

Les fables d'Esope, de Phèdre, de Lafontaine, etc., sont autant d'*allégories* imaginées pour nous faire goûter les leçons de la sagesse et pour nous détromper de nos erreurs. Les paraboles de l'Ecriture-Sainte sont aussi des allégories.

Ainsi, l'*allégorie* est souvent un moyen de nous faire goûter une instruction morale, que nous aurions pu rejeter ou entendre sans fruit, si elle nous avoit été présentée nue et sans aucune précaution. Rien de plus naturel, chez tous les peuples et dans toutes les langues, que d'emprunter ainsi les couleurs des choses sensibles, pour exprimer par analogie des idées qui, sans cela, seroient vagues, foibles et confuses, pour être trop abstraites.

ALLUSION. Figure de pensée, où l'on dit une chose qui a rapport à une autre chose, sans faire une mention expresse de celle-ci, quoique l'on ait dessein d'en réveiller l'idée. L'*allusion*

peut avoir trait à des faits historiques ou fabuleux, à des usages, quelquefois même à un mot.

Voici des exemples de différentes allusions :

Ton roi, jeune Biron, te sauve enfin la vie ;
Il t'arrache sanglant aux fureurs des soldats
Dont les coups redoublés achevoient ton trépas ;
Tu vis ! songe du moins à lui rester fidèle.

(HENR. DE VOLT.)

Le dernier vers fait allusion à la conspiration du maréchal de Biron contre Henri IV.

Madame Deshoulières donna une mauvaise tragédie, intitulée *Genseric ;* des plaisans lui conseillèrent de *retourner à ses moutons*. C'étoit une allusion à une des plus belles idylles de cette femme ingénieuse.

Mlle de Scudéri étant allée à Vincennes, quelque temps après la sortie du prince de Condé de ce château, et ayant vu des œillets que ce prince se plaisoit à cultiver pendant sa prison, elle fit ce quatrain où l'on trouve l'allusion la plus délicate et la plus ingénieuse :

En voyant ces œillets qu'un illustre guerrier
Arrosa de la main qui gagna des batailles,
Souviens-toi qu'Apollon bâtissoit des murailles,
Et ne t'étonne pas que Mars soit jardinier.

C'est un exemple ingénieux d'allusion que le

petit dialogue fait à l'installation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries représentoient des abeilles. Ce dialogue est entre un François, un Espagnol et un Italien.

GALLUS.

Gallis mella dabunt, Hispanis spicula figent.

HISPANUS.

Spicula si figent, emorientur apes.

ITALUS.

Mella dabunt cunctis, nulli sua spicula figent,
Spicula nam princeps figere nescit apum.

AMPLIFICATION. Manière de s'exprimer qui agrandit ou diminue les objets : mais agrandir n'est pas exagérer; car l'exagération ne donne aux choses qu'une grandeur fictive, et l'*amplification* leur donne une grandeur réelle. De même, par la diminution, on les réduit à leur juste valeur.

On amplifie un sujet par le développement de ses parties : on agrandit une action par les circonstances qui la distinguent.

Le grand vice de l'*amplification* du côté de l'art, c'est d'en dire plus que l'orateur n'en peut penser et croire. En voulant exagérer, celui-ci perd jusqu'à l'apparence de la sincérité, et par-là se rend indigne de l'estime de ses juges. Ce

n'est plus alors un orateur, mais un vain déclamateur.

La bonne manière d'exercer les jeunes gens à l'*amplification*, c'est d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, et de leur conseiller, après la lecture, de mettre par écrit ce qu'ils en ont retenu.

L'*amplification* est l'ame de l'éloquence de Cicéron. Moins serrée, moins énergique que celle de Démosthène, elle est plus richement ornée. La manière dont Démosthène aggrandit les objets, ne tient jamais à l'imagination : il étend moins qu'il n'approfondit : il grave au lieu de peindre, et pour changer d'image, il déploie ses bras avec moins de graces, mais il les serre avec plus de vigueur que Cicéron.

C'est dans les oraisons funèbres que l'*amplification* déploie le plus de luxe et de pompe. Dans Fléchier, l'exorde de l'oraison funèbre de Turenne; dans Bossuet, les révolutions dans la fortune de la reine d'Angleterre, l'éloge du grand Condé, et beaucoup d'autres morceaux sont des chefs-d'œuvre dans ce genre. De tous nos orateurs, Bossuet est celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir un sujet.

Celui de tous les poètes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuse quelquefois de cette liberté accordée au génie. Le discours d'Ulysse

et la réponse d'Achille, dans le neuvième livre de l'Iliade, sont deux des plus beaux modèles que nous offre l'antiquité.

Virgile, plus sage qu'Homère, est pour l'*amplification* ce que Racine est parmi nous. Ce sont là les auteurs que doit consulter, étudier le jeune homme qui aspire à l'éloquence. Il faut joindre à leurs ouvrages le théâtre de Voltaire, et les placer tous dans son cabinet auprès de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, et surtout de Bossuet, ce grand maître ou plutôt cet aigle de l'éloquence.

La première règle de l'*amplification*, c'est que le sujet soit assez important pour mériter d'être agrandi ; autrement ce seroit, comme dit Sophocle, ouvrir une grande bouche pour souffler dans un chalumeau.

La deuxième règle de l'*amplification* est que le fait ou l'idée que l'on amplifie soit bien établie ; autrement, l'*amplification* portant sur un sujet contesté n'est qu'une vaine déclamation.

La troisième règle est que l'*amplification* ajoute à la preuve, en s'y liant. C'est alors un ornement qui fait mieux ressortir le fond du sujet et y donne plus d'intérêt. Sans cette condition, ce n'est qu'un accessoire inutile, un ornement superflu.

La quatrième règle, c'est que l'*amplification* d'une idée se fasse par le moyen d'autres idées qui s'y lient comme autant d'accessoires qui l'élèvent ou qui l'étendent. L'*amplification* par les mots est l'ouvrage d'un mauvais écolier. Une seule phrase, un seul vers peuvent présenter une *amplification*; et un long discours peut n'être qu'un verbiage.

ANA. C'est un recueil des pensées, des discours familiers et de quelques petits opuscules d'un homme de lettres; tels sont le *Ménagiana*, le *Patiniana*, le *Longueruana*, le *Bolæana*, etc. La plupart de ces ouvrages renferment beaucoup de futilités, sont rédigés avec peu de goût, et semblent composés à dessein d'avilir les hommes célèbres dont ils rapportent les petitesses et les puérilités. Le *Ménagiana* est le seul où l'on trouve des choses instructives. Les éditeurs de l'Encyclopédie méthodique ont donné une livraison d'*Ana* que l'on peut consulter avec utilité.

ANACRÉONTIQUE. Cet adjectif est consacré en poésie pour exprimer ce qui a été composé dans le goût et le style d'Anacréon.

Ce poète, né à Téos, ville d'Ionie, écrivoit

vers l'an du monde 3502. Ses odes sont marquées au coin de la négligence la plus délicate et la plus aimable; elles sont courtes, élégantes, gracieuses, et ne respirent que l'amour et le plaisir. Le tendre, le naïf, le gracieux sont les caractères du style *anacréontique*. Horace a fait plusieurs odes à l'imitation du poëte de Téos, telles que celle qui commence par ce vers :

O matre pulchra filia pulchrior, etc.

Parmi nos poëtes françois, La Mothe s'est distingué par ses odes anacréontiques; et de notre temps, MM. Bertin, Léonard, de Boufflers et de Parny ont composé dans ce genre plusieurs poëmes estimables. Nos bonnes chansons sont autant d'odes anacréontiques.

ANAGRAMME. Ce mot signifie la transposition des lettres d'un nom, avec une combinaison de ces mêmes lettres, d'où il résulte un sens avantageux ou désavantageux à la personne qui porte ce nom. Ce mot est formé du grec *ana*, en arrière, et de *gramma*, lettre; c'est-à-dire, lettre prise à rebours. Ainsi, l'anagramme de *Logica* est *caligo;* celle de Lorraine, *Alérion;* et l'on dit que c'est pour cela que cette maison porte des *alérions* dans ses armes.

Ceux qui s'attachent scrupuleusement aux règles de l'anagramme, prétendent qu'il n'est pas

permis de changer une lettre en une autre, et n'en exceptent que la lettre aspirée H.

Il y a deux manières de faire des anagrammes : la première consiste à diviser un seul mot en plusieurs : ainsi *sustineamus* contient *sus*, *linea*, *mus*; c'est ce qu'on appelle *rébus* ou *logogriphe*. La seconde est de changer l'ordre et la situation des lettres, comme dans *Roma*, où l'on trouve *amor*, *mora* et *maro*.

On ne peut nier qu'il n'y ait des anagrammes fort heureuses et fort justes; mais elles sont extrêmement rares. Telle est celle que l'on a tirée de la question de Pilate à Jésus-Christ, *Quid est veritas?* où l'on a trouvé, *Est vir qui adest*.

ANALYSE. Ce mot qui est grec signifie la décomposition d'un tout en ses parties, dans la vue de mieux connoître ce tout. Il y a plusieurs sortes d'*analyses*: l'analyse chimique, l'analyse logique, l'analyse mathématique, et l'analyse relative à l'art de la parole, comme celle d'un ouvrage, d'un discours, etc.

Pour bien faire l'*analyse* d'un ouvrage, il faut saisir avec justesse le véritable esprit de l'auteur; exposer fidèlement et avec clarté la manière dont il a traité son sujet; développer son plan; montrer l'ordre qu'il a suivi, la disposition des parties, les rapports des objets entr'eux;

mettre dans tout leur jour la conduite de l'ouvrage, le but de l'auteur, et les moyens qu'il a pris pour y parvenir.

Une telle opération demande de la justesse dans l'esprit, pour ne pas confondre les accessoires avec le principal; beaucoup de jugement et de goût, pour bien démêler les principes de l'ouvrage et pour les exposer avec précision et avec netteté. Elle exige encore de l'étendue dans l'esprit, un grand fonds d'érudition, et surtout une parfaite connoissance des règles du genre de l'ouvrage qu'on examine, afin d'en pouvoir saisir d'un coup-d'œil et rassembler sous un même point de vue toutes les parties, en marquer la dépendance réciproque, les liaisons et les effets. Mais il faut surtout que l'*analyse* soit impartiale, et que le jugement de l'écrivain qui s'est chargé de la faire, s'élève au-dessus des préjugés de l'amitié ou de la haine, des bassesses de l'intérêt, des chagrins, de la jalousie et des mouvemens de l'amour-propre.

Il y a une autre espèce d'*analyse* relative à l'art de la parole; c'est celle qui a la grammaire pour objet. Elle consiste à rendre grammaticalement raison de tous les mots qui entrent dans la composition des phrases. Cette *analyse* se réduit à faire la construction de chaque phrase, à suppléer aux ellipses et à rendre compte du

rang, de la forme et du sens particulier de chaque mot.

ANCIENS. Ce mot se dit particulièrement des ecrivains et des artistes de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Rome. Les *anciens* sont encore nos modèles pour tout ce qui tient aux arts d'imagination. C'est dans leurs ouvrages sans cesse feuilletés, que nous devons chercher à nous former la raison, l'esprit et le goût pour tous les genres de composition. Ceux qui désirent de parcourir avec succès la carrière poétique, doivent lire assidûment Homère, Anacréon, Sophocle, Euripide, Térence, Virgile, Horace, Ovide, Catulle, Tibulle, Properce, Juvenal, Perse, etc. Les orateurs ne doivent point cesser d'etudier Démosthène, Isocrate, Ciceron, Pline le jeune, etc. Les historiens ne doivent point quitter la lecture d'Hérodote, de Thucydide, de Xénophon, de Polybe, de Plutarque, de Tite-Live, de Cesar, de Salluste, de Tacite, etc. Les philosophes doivent se nourrir des écrits de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, d'Epictète, de Marc-Aurèle, etc. Les naturalistes ont beaucoup à gagner à consulter l'*Histoire des animaux* d'Aristote, l'*Histoire naturelle* de Pline l'ancien, etc. Les médecins ne méritent point ce nom, s'ils n'ont étudié les Œuvres

d'Hippocrate, etc. Les géographes ne peuvent rien ignorer de ce que Strabon et Ptolemée ont écrit sur la géographie.

Que dirons-nous des artistes ? s'ils sont architectes, Vitruve est leur maître, et les monumens de l'antiquité sont leurs modèles. S'ils sont peintres ou sculpteurs, où trouveront-ils des formes plus pures et plus aimables, un dessin plus correct et plus doux que dans ces figures antiques, vrais chefs-d'œuvre de l'art que rassemble le musée Napoléon.

ANONYME. Ce mot qui est dérivé du grec et qui signifie *sans nom*, est une épithète qui se donne à tous les ouvrages publiés sans nom d'auteur, ou dont l'auteur est inconnu.

Il résulte ordinairement deux préjugés de la précaution que les auteurs prennent de ne se pas nommer, une estime excessive, ou un mépris mal fondé pour leurs ouvrages : 1° parce qu'un nom, pour certaines gens, est un motif qui leur fait adopter tout sans examen ; 2° parce que, pour d'autres, un livre anonyme est toujours intéressant, quoiqu'au fond il soit ou foible ou dangereux.

Dèker de Spire et *Placcius* de Hambourg ont donné des catalogues d'ouvrages *anonymes*. Bure, Joth, Struve ont traité des savans qui se sont oc-

cupés à déterrer les noms des auteurs dont les ouvrages sont anonymes. M. Barbier, ce savant bibliothécaire de l'empereur Napoléon, a publié quatre volumes remplis de recherches sur les noms des auteurs qui se sont cachés sous le voile de l'*anonyme.*

ANTITHÈSE. C'est une figure qui consiste à opposer des pensées les unes aux autres, pour leur donner plus de jour et de relief.

Le père Bouhours compare l'antithèse au mélange des ombres et des jours dans la peinture, et à celui des voix hautes et basses dans la musique. Il n'y a pas la moindre justesse dans cette comparaison. Il existe dans le style des oppositions de couleurs, de lumière, d'ombre et de tons, sans qu'il y ait *antithèse ;* et souvent il y a *antithèse*, sans cette opposition de couleurs et de tons.

L'*antithèse* exprime un rapport d'opposition entre des objets différens, ou dans un même objet entre ses qualités et ses façons d'être et d'agir : ainsi, tantôt elle réunit les contraires sous un rapport commun ; tantôt, elle présente la même chose sous deux rapports contraires. Ce mot de Phocion à Antipater : *Tu ne saurois avoir Phocion pour ami et pour flatteur en même temps ;* et celui-ci : *Pendant la paix, les enfans enseve-*

lissent leurs pères, et pendant la guerre les pères ensevelissent leurs enfans; sont des modèles de *l'antithèse.* Henri IV disoit à un ambassadeur d'Espagne, en lui présentant le maréchal de Biron : *Monsieur l'ambassadeur, voilà Biron; je le présente volontiers à mes amis et à mes ennemis.* Voiture dit quelque part : *C'est le destin de la France de gagner des batailles et de perdre des armées.* Ce sont là de belles *antithèses.*

Quelque brillante que soit l'*antithèse*, les grands orateurs et les grands poètes ne l'ont employée qu'avec réserve, et ne l'ont point semée à pleines mains, comme ont fait Sénèque, Pline le jeune, St.-Augustin, etc. Sénèque pourtant en offre une fort belle : *Curæ leves loquuntur, ingentes stupent;* que l'on pourroit traduire ainsi : *Les petits chagrins sont causeurs, les grands chagrins sont muets.*

Parmi nos orateurs, M. Fléchier a fait de l'*antithèse* sa figure favorite. Il plairoit davantage, s'il en eût été moins prodigue; car, il en est de l'*antithèse*, comme de toutes les figures de rhétorique : lorsque la circonstance les amène, et que le goût les place, elles donnent au style plus de grace et de beauté; mais si elle est prodiguée, elle devient pénible, en rendant le discours sautillant.

ANTONOMASE. On donne ce nom à une figure qui emploie une dénomination commune ou appellative au lieu d'un nom propre ; ou, au contraire, un nom propre à la place d'une dénomination commune et appellative : ce qui peut faire distinguer l'*antonomâse* en deux espèces.

C'est par une *antonomâse* de la première espèce, que nous disons le *prophéte royal*, pour *David;* le *vainqueur de Darius*, pour *Alexandre le grand ; l'auteur du Télémaque* pour *Fénélon*.

C'est par une *antonomâse* de la seconde espèce, que l'on donne à un debauché le nom de *Sardanapale ;* à un prince cruel, celui de *Néron ;* à un homme sage, celui de *Caton ;* à un homme puissant, qui protège les gens de lettres, celui de *Mécène ;* à un critique instruit et judicieux, celui d'*Aristarque ;* à un lâche, celui de *Thersite ;* à un hypocrite, celui de *Tartuffe,* principal personnage d'une comédie de Molière ; etc.

APOLOGUE. Ce mot, dérivé du grec, signifie une fable morale dont le but est de corriger les mœurs. L'*apologue* est une véritable allégorie, en ce qu'il couvre une maxime ou une vérité. Les fables d'Esope, de Phèdre, de Lafontaine, etc., sont des apologues.

Le style de l'apologue doit être simple, gracieux, naturel, et même naïf.

La vérité qui résulte du récit allégorique de l'apologue se nomme *moralité*. Elle doit être claire, courte, intéressante. Le mot *moralité* ne doit point être employé pour signifier les mœurs ou le caractère d'un homme : ainsi c'est mal s'exprimer que de dire : Il a une bonne *moralité ;* je réponds de sa *moralité*, etc.

APOSTROPHE. C'est une figure de pensée ou de style, par laquelle un orateur semble perdre de vue son auditoire, pour adresser, tout à coup, la parole à Dieu, aux hommes, aux vivans, ou aux morts, aux esprits célestes ou infernaux, à des êtres inanimés, et même à des abstractions.

On trouve dans nos grands orateurs et dans nos grands poètes, de fort belles *apostrophes*. Dans l'oraison funèbre de Turenne, Fléchier donne tout à coup à son discours, une dignité, une noblesse surprenante par les *apostrophes* qui suivent: « Villes, que nos ennemis s'étoient déjà partagées, vous êtes encore dans l'enceinte de notre » empire; provinces qu'ils avoient déjà ravagées » dans le désir et dans la pensée, vous avez encore recueilli vos moissons. Vous durez encore, » places, que la nature et l'art avoient fortifiées, » et qu'ils avoient dessein de démolir, et vous n'a» vez tremblé que sous des projets frivoles d'un

» vainqueur en idée, qui comptoit le nombre de
» nos soldats, et qui ne songeoit pas à la valeur
» de leur capitaine. » etc.

L'apostrophe est d'un usage fort utile dans toutes les occasions, où il faut réveiller l'attention de l'auditeur en frappant son imagination, parce qu'elle rend présent à l'esprit un nouvel objet qu'il n'attendoit pas dans le discours.

APPLICATION. Ce mot exprime un nouvel emploi d'un passage, soit de vers, soit de prose. Plus le nouveau rapport que l'*application* donne au passage est éloigné du sens primitif, plus l'*application* est ingénieuse, quand elle est juste. C'est ainsi que l'on appliqua à un philosophe persécuté ce beau vers de Virgile, dans son Enéïde, L. 4.

Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque reperta.

Il chercha la lumière dans le ciel, et gémit de l'avoir trouvée.

Il fut un temps où il étoit permis de citer en chaire les orateurs profanes : le père Arnoux, jésuite, prêchant la passion à la cour, vit entrer la reine, Marie de Médicis, mère de Louis XIII. Obligé de recommencer selon l'usage, il lui adressa ce vers de Virgile:

Infandum, regina, jubes renovare dolorem,

Le talent des applications suppose un esprit juste et pénétrant et une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Lafontaine et Racine, ceux de nos poètes dont on a retenu le plus de vers, fournissent souvent d'excellentes applications; il en faut dire autant de Virgile et d'Horace, pour ceux qui ont bien étudié la langue latine. L'Ecriture-Sainte fournit aussi aux prédicateurs de nombreuses et belles applications. Le texte de l'oraison funèbre de Turenne, par Fléchier, *Fleverunt eum omnis turba Israël planctu magno*, etc., est une application aussi heureuse que touchante et sublime.

ASCLEPIADE. Ce terme de la poésie grecque et de la poésie latine est employé pour exprimer une espèce de vers dont la mesure fut inventée, dit-on, par le poète Asclépiade, qui lui a donné son nom. Il est formé d'un spondée, d'un dactyle, d'une césure longue et de deux dactyles; le premier vers de la première ode d'Horace,

Mœcenas, atavis edite regibus.

est un *asclépiade*, ainsi que les suivans.

Nous parlons de l'*asclépiade*, à cause de la ressemblance de sa mesure avec celle du vers héroïque françois.

AUTEUR. En littérature, ce terme désigne une

personne qui a composé quelque ouvrage : on le dit également d'une femme comme d'un homme. Mesdames Dacier, Deshoulières, Lambert, Sévigné, etc., tiennent rang parmi les bons *auteurs*.

On distingue les *auteurs* en sacrés et profanes, anciens et modernes, connus et anonymes, grecs et latins, françois, anglois, etc.; on les divise encore relativement aux divers genres qu'ils ont traités, en théologiens, philosophes, orateurs, historiens, poètes, grammairiens, philologues, etc.

Tout ceux qui prennent le titre d'*auteur*, ou à qui on le donne, ne le méritent pas. Il ne suffit pas, pour cela, d'avoir fait un livre : il faut que ce livre soit utile et bien écrit. Les vrais *auteurs* sont ceux qui ont réussi dans un art véritable, soit dans l'épopée, soit dans la tragédie, soit dans la comédie, soit dans l'histoire, soit dans la philosophie; ceux, en un mot, qui ont enseigné ou charmé les hommes. (Volt.)

B

BALLADE. La *ballade* est un petit poème régulier, composé de trois couplets et d'un envoi, en vers égaux, et avec un refrein. Les trois couplets sont égaux soit pour le nombre des vers, soit pour l'enlâcement des rimes. C'est une stance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'est qu'une moitié, et répond communément à la seconde partie de la stance. Les parties correspondantes des trois couplets sont sur les mêmes rimes, et l'envoi conserve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poème a de la grace dans sa régularité; et quand le refrein est heureusement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

On ne fait plus guère aujourd'hui de *ballades*. Il n'en faut pas être étonné; la *ballade* demande une grande naïveté dans le tour et dans la pensée, avec une grande facilité pour rimer. Lafontaine y a excellé, ainsi que Clément Marot, qui est regardé comme l'inventeur de ce poème.

BARDE. C'est le nom que l'on donnoit aux poètes et aux chantres de la guerre, chez les Gaulois, les Bretons et les Germains. On ne sauroit se former une plus juste idée des odes ou chansons des Bardes, qu'en les comparant aux fragmens qui nous restent de celles de Tyrtée. Les Bardes n'avoient pas l'élégance et la sublimité de Tyrtée; mais ils avoient quelquefois sa force avec plus de rudesse. Le plus célèbre de ces chantres guerriers est Ossian, fils de Fingal, dont les chants que des enthousiastes placent entre les vers d'Homère et de Virgile, ont été traduits du celtique en anglois, par James Macpherson, et de l'anglois en françois par M. Letourneur; plusieurs critiques estimables pensent néanmoins que ces poèmes sont supposés.

La grande considération et les nombreux privilèges dont les Bardes d'Irlande jouissoient, en multiplièrent le nombre à l'infini. Ils ne combattoient pas; mais ils préparoient la veille de l'action, un poème où se faisoit remarquer une sorte d'inspiration militaire. Ils donnoient eux-mêmes avec des instrumens de musique le ton de ce chant. Lorsque l'action étoit engagée, ils avoient grand soin de se retirer en un lieu de sûreté, d'où ils pouvoient voir le combat, et ils mettoient en vers tout ce qu'ils avoient vu. Quand un guerrier quittoit son rang ou son poste, ils le diffamoient par des

satires, dont jamais la mémoire ne se perdoit chez des peuples dont la guerre faisoit toute l'occupation.

Ce n'étoit pas seulement en temps de guerre que les Bardes se rendoient utiles à leur patrie, en invitant les hommes à combattre courageusement pour elle et pour la liberté. Il y a bien de l'apparence que leurs chants ont adouci les mœurs, et corrigé la barbarie des peuples au milieu desquels ils vivoient.

BARREAU. Ce mot désigne le lieu où l'on plaide devant les juges, ainsi que le genre de style ou d'éloquence en usage dans la plaidoierie. Le style du *barreau* est composé de vieux mots, de locutions surannées, que l'usage a consacrés; et que l'on ne supprimeroit point, sans rendre arbitraire et sujette au caprice des juges, des avocats et même des plaideurs, l'interprétation des lois. Voilà pourquoi les jurisconsultes à qui la rédaction du code Napoléon et de celui de procédure civile a été confiée, ont scrupuleusement employé les formules de l'ancien style du *barreau*.

L'éloquence du *barreau* est l'art qu'emploie un homme versé dans la connoissance des lois, et formé aux principes de celui de bien dire, pour faire triompher devant les juges une cause qu'il

s'est chargé de défendre. (*Voyez l'article* ELOQUENCE.)

BEAU. Ce mot, dans les belles-lettres et dans les beaux-arts, signifie une qualité qui plaît à l'esprit et au sentiment. Pour que le *beau* plaise à l'esprit, il faut que l'esprit soit flatté des rapports dont il lui présente l'idée; et pour qu'il plaise au sentiment, il faut que le cœur soit touché de la liaison de ces rapports par la vue claire et distincte que l'esprit lui en présente.

Le P. André, jésuite, a composé un *Traité du beau*, généralement estimé, parce qu'il est pensé avec autant de justesse qu'il est élégamment écrit. Cet auteur reconnoît quatre espèces de *beaux* : le *beau* visible ou physique, le *beau* dans les mœurs, le *beau* dans les ouvrages d'esprit, le *beau* dans la musique. Au sujet du *beau* dans les ouvrages d'esprit, il agite trois questions; et il prétend que l'on y trouve un *beau essentiel*, un *beau naturel*, et un *beau artificiel.*

D'après cet écrivain, le *beau* essentiel consiste dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symétrie, considérés idéalement et en général : le *beau naturel*, dans ces mêmes qualités observées dans les êtres de la nature : le *beau artificiel* est mêlé d'arbitraire et d'absolu, et consiste dans les qualités précédentes, remarquées dans les pro-

ductions des arts, dans nos parures, dans nos jardins, etc.

Le *beau arbitraire* renfermé dans cette troisième division, se subdivise en un *beau* de génie, en un *beau* de goût, et en un *beau* de pur caprice. Le premier est fondé sur la connoissance du *beau* essentiel, dont il reçoit des règles immuables; le second a pour modèle le *beau* naturel, dans les ouvrages de la nature et dans les productions des grands maîtres : le troisième n'étant fondé sur rien, ne mérite point le nom de *beau*.

Le P. André passe ensuite de ces principes, à leur application aux ouvrages d'esprit. Il prouve qu'il y a dans ces ouvrages un *beau essentiel* qui se découvre dans leur ordonnance, comme dans une bonne pièce de théâtre, dans un bon poème, etc.; un *beau naturel*, qui n'est autre chose qu'une fidelle imitation des productions de la nature, en tout genre; un *beau artificiel*, qui consiste à respecter les règles du discours établies par les bons auteurs, et à bien connoître et employer la langue. Au reste, le *beau* dont nous parlons est une de ces qualités qui se conçoivent moins qu'elles ne peuvent s'exprimer. Voilà, dit-on, un bel ouvrage; pourquoi cet ouvrage est-il beau? Pour répondre pertinemment à cette question, il faut entrer dans le détail de la défi-

nition, de la division etc. du *beau*. Que d'explications! que d'idées et de termes métaphysiques! le sentiment qui ne raisonne point a plutôt fait.

BELLES-LETTRES. Ce mot composé désigne en général la grammaire, la morale, la poésie, l'éloquence, l'histoire, la mythologie, les langues savantes et la géographie historique.

On distingue les sciences abstraites des belles-lettres; mais elles ont entr'elles des rapports si étroits, que, pour exceller dans les premières, il faut connoître les secondes, et *vice versa*. Les sciences ne sauroient subsister dans un pays, si les lettres n'y étoient pas cultivées : négliger celles-ci, c'est marcher vers la barbarie. Elles seules rendent agréable l'étude pénible et difficultueuse des sciences, et en favorisent les progrès par les embellissemens qu'elles leur procurent. Quelle supériorité n'a pas un géomètre, bon littérateur, sur celui qui ne peut s'énoncer qu'à la faveur des signes algébriques? Si Fontenelle n'eût été qu'un savant dépourvu d'imagination et des graces de la littérature, nous auroit-il laissé le charmant ouvrage *des mondes*, et ces *Eloges* devenus des modèles dans ce genre de composition? Qu'un savant ne s'imagine pas qu'il ne doit vivre que dans son cabinet; la science n'est point son pa-

trimoine exclusif : il faut qu'il la répande et qu'il la fasse aimer du monde. Pour atteindre ce but, il n'a aucun moyen plus assuré que l'étude des *belles-lettres*.

Un littérateur ne doit pas non plus se dispenser d'acquérir une certaine notion des sciences abstraites; car elles seules peuvent donner à son esprit cette justesse et cette solidité qui opèrent la persuasion et la conviction. Où est l'orateur qui puisse impunément ignorer les élémens des mathématiques et les règles du raisonnement? où est le poète qui doive dédaigner l'astronomie, la géographie et l'histoire naturelle?

BERGERIES. C'est ainsi que l'on nomme des pièces de poésie et de musique composées dans le goût champêtre ou pastoral.

Autrefois, on donnoit en France sur le théâtre, sous le nom de *pastorales*, des romans sans grace et sans chaleur. Hardi composa plusieurs de ces drames; à son exemple, Racan, ami de Malherbe, en donna un que l'on connoît sous le titre de *Bergeries de Racan*. Ce sont les mœurs des bergers qu'il a voulu y peindre, et l'on y voit les noirceurs de la cour la plus corrompue : disparate choquante. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là, ce poème, tout froid qu'il est, eut un grand

succès, et fit beaucoup d'honneur à Racan.

Les bergeries que l'on donne pour exemples de la comédie pastorale, ne sont rien moins que comiques. Le *pastoral*, qui en général n'est point pathetique, ne se peut soutenir qu'autant qu'il est gracieux et riant ou d'une aménité touchante; mais la foiblesse en est incompatible avec la longue action de la comédie. L'*Amynthe* et le *Pastor fido*, bergeries italiennes où brillent toutes les graces de la poésie, prouvent que ce genre n'est pas assez théâtral pour occuper longtemps la scène; il manque de chaleur : or, la chaleur est l'ame de la poésie dramatique.

Il ne faut pas le confondre avec le genre de l'idylle, avec lequel il n'a de commun que les images champêtres qu'il peut offrir.

BIENSÉANCES. Dans l'imitation poétique, les *convenances* et les *bienséances* ne signifient point la même chose. Les *convenances* sont relatives aux personnages, et les *bienséances* aux spectateurs. Dans une tragédie, faire parler un héros avec fierté et noblesse, c'est observer les *convenances ;* mais lui mettre à la bouche des expressions dignes d'un valet, c'est les violer : il en est de même, si l'on fait parler un vieillard comme un jeune homme, ou celui-ci comme un vieillard. Présenter aux spectateurs des objets qui blessent

ou la pudeur ou les usages reçus, c'est mépriser et violer les *bienséances*. Il ne s'ensuit pourtant pas que Molière, en se servant d'expressions ou indécentes ou triviales dans plusieurs de ses comédies, ait violé les *bienséances*; car il ne parloit que conformément au goût de son siècle, qui n'étoit pas à beaucoup près aussi chatouilleux que le nôtre. Ce sont donc les progrès du goût, de la culture de l'esprit, de la politesse d'une nation, qui décident des *bienséances*. Horace a donné une juste idée de la *bienséance* théâtrale, lorsqu'il a dit qu'il est des objets qu'il ne faut point présenter aux regards des spectateurs. Au reste, quiconque a une idée juste des *bienséances* que l'on doit observer dans la société, peut s'en faire une de celles que l'on doit garder dans les compostions littéraires. Ainsi, les romans où les mœurs sont outragées, les satires dirigées contre les personnes, les critiques où l'on cherche à avilir un auteur, en relevant les défauts de son ouvrage, sont contraires aux *bienséances*.

BLANCS (VERS). Vers françois non rimés. Quelques auteurs ont essayé de faire adopter cette sorte de vers; mais leurs efforts ont été infructueux. La rime est le *Palladium* de la versification françoise.

BOUQUET. Petite pièce de vers adressée à une personne le jour de sa fête, madrigal ou chanson. Cette sorte de poésie doit être délicate et gaie, ou elle ne vaut rien. Ordinairement, c'est le nom de baptême de la personne que l'on prend pour le sujet du bouquet. Plus le saint dont elle porte le nom est un personnage pittoresque, plus les idées sont poétiques. Depuis que l'on compose des vers pour souhaiter une bonne fête, on ne compte que quelques bouquets qui méritent d'être cités : tels sont ceux de Voltaire; mais dans une telle circonstance, on n'y regarde pas de si près; et quiconque a tâché de bien faire est toujours bien accueilli. Dans l'embarras où les jeunes gens se trouvent souvent pour ne pas répéter ce qui a été dit mille et mille fois, ils doivent se garder de jeter du ridicule sur le saint dont le nom est fêté. Un trait d'impiété n'est ni délicat ni gai.

BRILLANT. Il y a le *brillant* de l'esprit, le *brillant* de l'imagination, le *brillant* du coloris, le *brillant* de la pensée. Un esprit fécond en idées ingénieuses, en saillies dont la justesse et la nouveauté nous éblouissent, est *brillant*. Une imagination qui produit de vives images, lesquelles se succèdent avec éclat et rapidité, est brillante; un coloris abondant et varié est bril-

lant; une pensée vive, juste et vivement exprimée est brillante; la vivacité des pensées, des images, des tours et des expressions forme le style *brillant*. Homère, Virgile, Horace, Pline le jeune, etc., chez les anciens, étoient des esprits brillans. Chez les modernes, Montaigne, Pascal, Labruyère, Lafontaine, Jean Racine, Boileau, J.-B. Rousseau, Fénelon, Bossuet, Massillon, Fontenelle, Montesquieu, Voltaire, J.-J. Rousseau et quelques autres ont réuni tous les *brillans* dont nous venons de parler.

BUCOLIQUES. Ce terme est consacré pour exprimer le genre de poésies qui concernent les bergers et les troupeaux; il vient d'un mot grec qui signifie, *je pais les bœufs*. La poésie *bucolique* remonte sans doute à la plus haute antiquité, parce que la profession de berger est la plus ancienne de toutes. Il est assez naturel de penser que les premiers pasteurs, en gardant leurs troupeaux, charmoient l'ennui de cette occupation, en chantant leurs amours et en faisant entrer dans leurs chansons les troupeaux, les bois, les prairies, les fontaines et tous les objets qui leur étoient familiers.

Comme l'état de pasteur ne suppose pas beaucoup d'esprit, de politesse, et encore moins des connoissances étrangères à la vie champêtre, les

chansons pastorales ont dû être toujours d'une poésie simple, naturelle, mais grossière. Aussi reproche-t-on à Théocrite d'avoir donné à ses bergers trop de délicatesse et d'imagination, et d'avoir, comme dit Boileau, changé Pierrot en Daphnis. Virgile est plus simple que Théocrite, mais à beaucoup d'égards il est plus élevé. On ne doit pas cependant lui faire un reproche de cette élévation, plusieurs de ses églogues ou *bucoliques* devant être regardées comme de belles allégories, sous le voile desquelles il chante les plus grands sujets. Ce que l'on doit admirer en lui, c'est cette prodigieuse facilité avec laquelle il y a su prendre des tons si différens, et y faire entendre, sans heurter le goût, tantôt le son modeste du chalumeau, tantôt le son éclatant de la trompette.

Nous avons déjà dit qu'il ne falloit pas confondre les bergeries avec les idylles. Le genre des *bucoliques* ou églogues doit être aussi distingué des unes et des autres.

BURLESQUE. Genre de style qui travestit les choses les plus sérieuses et les plus nobles en plaisanteries bouffonnes. Tel seroit le travestissement d'un prince en paysan, ou d'un magistrat en arlequin.

Le but moral de ce genre est de faire voir que

tous les objets ont deux faces, et de déconcerter la vanité humaine, en présentant les plus grandes choses, d'un côté ridicule et bas, et en prouvant à l'opinion, qu'elle ne tient souvent qu'à des formes. De ce contraste du grand et du bas, dans le même sujet, résulte, pour les esprits susceptibles des impressions du ridicule, un mouvement de surprise et de joie si vif, si soudain, si rapide, qu'il arrive souvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout seul aux éclats.

Scarron est celui de nos poètes qui a le plus excellé dans le genre *burlesque*, ou plutôt, c'est le seul qui y ait excellé. Dans son *Enéïde travestie*, les dieux et les héros sont travestis en bourgeois de Paris, mais tous avec le caractère qui leur est propre, et dont il a saisi le côté ridicule avec beaucoup d'esprit et de justesse. C'est ainsi que de Jupiter, il a fait un bon homme ; de Junon une commère acariâtre ; de Vénus une mère complaisante et facile ; d'Enée, un dévot larmoyant, un peu timide et un peu niais ; de Didon, une veuve ennuyée de l'être ; d'Anchise, un vieux bavard ; de Calchas un vieux fourbe ; de la Sybille, une diseuse de bonne aveuture, une sorcière ; et de l'oracle d'Apollon, un faiseur de *rébus* picards.

Scarron est diffus par négligence, et licencieux par gaîté. Il a porté trop loin le libertinage de son

humeur. C'étoit pourtant un des hommes les plus spirituels de son temps; et les critiques les plus fines de l'*Iliade* et de l'*Enéïde* se trouvent dans son *Virgile travesti*.

Avant lui, Marot s'étoit exercé dans le *burlesque ;* et Lafontaine, à peu près son contemporain, en offre quelques exemples dans ses fables. Depuis, nous avons eu quelques poèmes *burlesques*, entr'autres la *Henriade travestie ;* mais il s'en faut de beaucoup qu'elle vaille le *Virgile travesti*, étant d'un *burlesque* bien moins ingénieux, et surtout manquant de justesse et dénaturant les caractères.

En général, le *burlesque* est d'un fort mauvais goût; les enfans et les ignorans pourront s'amuser d'un ouvrage *burlesque :* mais les gens d'esprit veulent être amusés d'une façon délicate et relative à leurs goûts. Les jeunes gens donc qui s'exercent à la poésie feront bien de ne jamais donner dans un genre aussi contraire aux bienséances du langage que capable de leur corrompre entièrement le goût.

C

CACOPHONIE. Son désagréable, formé ou par la rencontre de deux voyelles, ou par celle de deux syllabes, ou par le rapprochement de deux mots dont il résulte un son qui choque l'oreille. Ce terme vient de deux mots grecs, dont l'un *kakòs*, signifie *mauvais*, et l'autre *phané*, signifie *son*.

L'*hiatus* qui se forme surtout en poésie par la rencontre de deux voyelles, est une *cacophonie*. Des mots qui riment en prose en forment une autre, comme dans cet exemple : *J'accours à son secours ;* et dans cet autre où il est question d'une bibliothèque dont *Sylla* s'empara, *Sylla la pilla*. Rien n'est plus propre à causer de l'ennui que la *cacophonie* : comme c'est l'oreille qui en est blessée, et que l'esprit suit presque toujours les impressions de cet organe dans ses jugemens sur le mérite du langage ou du discours, il arrive souvent qu'une belle pensée clairement exprimée, déplaît par ce vice d'élocution. Pour l'éviter, les jeunes gens doivent lire et relire leurs compositions avec soin, et à voix haute, si c'est possible.

CADENCE. Ce mot exprime, dans la prose comme dans la poésie, une harmonie produite par l'arrangement des mots, et qui satisfait l'oreille. Ainsi, on doit distinguer la *cadence* oratoire et la *cadence* poétique.

Quant à la première, c'est le nombre et l'arrondissement des périodes disposées de telle manière, qu'elles se succèdent les unes aux autres, sans contrainte, et tombent avec une sorte de plaisir pour l'oreille. La *cadence* oratoire tient un juste milieu entre le style haché et le style diffus. L'un ne convient pas à l'orateur, et l'autre est languissant. Cicéron est de tous les orateurs, celui dont la prose a le plus d'harmonie. On trouve dans plusieurs des nôtres des morceaux très nombreux et très-périodiques, c'est-à-dire, où la *cadence* est très-sensible. Tel est ce morceau où Bossuet décrit le retour de la reine d'Angleterre, après la mort de Charles Ier.

« O Voyage bien différent de celui qu'elle avoit
» fait sur la même mer, lorsque venant prendre
» possession du royaume de la Grande-Bretagne,
» elle voyoit, pour ainsi dire, les ondes se cour-
» ber sous elle, et soumettre toutes leurs vagues
» à la dominatrice des mers ! maintenant, chas-
» sée, poursuivie par ses ennemis implacables,
» qui avoient eu l'audace de lui faire son procès;
» tantôt sauvée, tantôt presque prise; changeant

» de fortune à chaque quart d'heure; n'ayant
» pour elle que Dieu et son courage inébran-
» lable, elle n'avoit ni assez de voiles ni assez de
» vents pour favoriser sa fuite. »

Que l'on décompose ce morceau, ou que l'on en transpose les paroles, sans en altérer le sens, l'oreille n'y trouvera plus les mêmes graces.

Quant à la cadence poétique, elle dépend, dans la poésie grecque et latine, du nombre et de l'entrelacement des pieds qui entrent dans la composition des vers, des césures, etc.; ce qui varie selon les différentes espèces de vers: et dans les langues vivantes elle résulte du nombre de syllabes qu'admet chaque vers, de la richesse, du mélange et de la variété des rimes, et d'une heureuse distribution des mots que la quantité rend plus ou moins pittoresques.

Dans les vers latins, les grands mots placés à propos forment une cadence pleine et nombreuse, surtout quand il entre beaucoup de spondées dans le vers, comme dans ces vers de Virgile:

Luctantes ventos, tempestatesque sonoras.
(ÉNÉIDE.)

Constitit, atque oculis Phrygia agmina circumspexit.
(Ibid.)

Les spondées multipliés sont propres à pein-

dre la tristesse, comme dans ce beau vers du même :

> *Extinctum nymphæ crudeli funere Daphnim*
> *Flebant.*
>
> (Eclog. 5.)

Les dactyles au contraire marquent la joie.

Pour exprimer la douceur, on choisit des mots où il n'y ait que des voyelles ou des consonnes douces et coulantes, comme dans ces deux vers tirés du livre sixième de l'Enéide :

> *Devenere locos lætos et amœna vireta*
> *Fortunatorum nemorum, sedesque beatas.*

Dans d'autres cadences, un mot placé, et comme rejeté au commencement du vers suivant, a beaucoup de grace et d'expression, comme dans le vers suivant :

> *Vox quoque per lucos vulgò exaudita silentes*
> *Ingens*, etc.

Nous avons dans notre langue des longues et des brèves dont le mélange peut produire et produit réellement, dans les bons versificateurs, le même effet pour une oreille attentive et exercée, que dans la versification latine, comme on peut le voir dans ces vers :

> Sa croupe se recourbe en replis tortueux. RAC.
> Un héron au long bec, emmanché d'un long cou. LAF.
> Il est un heureux choix de mots harmonieux. BOIL.
> Source délicieuse, en misères féconde. CORN.

Nous pourrions citer un très-grand nombre d'exemples de cette harmonie qui résulte de l'emploi ingénieux des syllabes longues et brèves. Il est très-aisé, en lisant nos bons poètes avec attention, de s'en faire une idée.

CANTATE. Petit poème fait pour être mis en musique, contenant le récit d'une action galante ou héroïque. Il est composé d'un récit qui expose le sujet, d'un air en rondeau, d'un second récit, et d'un dernier air contenant la moralité de l'ouvrage.

Le grand Rousseau est le créateur de ce genre parmi nous. Il a fait les premières cantates françoises, et y a mis tout le feu poétique dont il étoit animé. Les musiciens les plus célèbres de son temps les ont mises en musique. L'enthousiasme de l'ode ne convient pas à la *cantate ;* elle en admet encore moins le désordre, parce que l'allégorie sur laquelle elle roule, doit être soutenue avec sagesse jusqu'à la fin. C'est pourquoi la *cantate* du même Rousseau, sur *Bacchus*, est moins une *cantate* qu'une belle ode, où le poète s'égare d'objets en objets, et représente tout ce qui concerne une bacchanale avec les plus vives couleurs.

La difficulté de réussir dans le genre de la *cantate*, l'a fait abandonner par nos poètes, dont

la plupart ne s'exercent plus que dans les genres les plus faciles. C'est pour la même raison qu'ils ne font plus ni *sonnets* ni *rondeaux*. Il en est, le croiroit-on ? qui trouvent plus aisé de composer un poème épique que de faire un rondeau.

CANTIQUE. C'est le nom consacré à la poésie lyrique composée d'idées et d'images empruntées des livres saints, et aussi celui que l'on donne aux odes contenues dans ces mêmes livres.

En parlant de l'ode, on ne cesse sur la foi d'Horace de vanter le sublime de Pindare, dont il ne nous reste presque plus rien qui soit digne de la haute admiration avec laquelle on parle de sa poésie. Horace est plus justement admiré; mais quel que soit le mérite de ses odes, et quoique, de tous les modèles antiques, il soit celui dont les modernes ont le moins approché, il n'offre rien de comparable à cet enthousiasme, à cette inspiration toute divine qui caractérise les cantiques de Moïse et les psaumes de David. De tous nos poètes, Racine et J.-B. Rousseau sont ceux qui ont le mieux rendu l'élévation, la pompe, l'enthousiasme, la sublimité des *cantiques* sacrés; et si leur poésie est sans contredit la plus parfaite, sous le rapport des pensées, des sentimens et des images, c'est à la lecture attentive et assidue qu'ils paroissent avoir faite de ces

divins modèles, qu'elle doit tout ce qu'elle a de grand, de riche, d'imposant et d'auguste.

Jeune homme, qui désires de sortir de la foule de ceux qui prennent le titre de *poètes*, renonce aux eaux profanes de l'Hyppocrène et de la fontaine de Castalie, et cours t'abreuver dans les sources fécondes et pures de nos livres sacrés.

On donne encore parmi nous le nom de *cantique* aux odes françoises que l'on chante dans les églises. Ces *cantiques* exigent une expression simple et unie, mais pure, parce qu'ils ne doivent renfermer que des sentimens tendres et des idées gracieuses. Nous avons beaucoup de ces *cantiques*, mais il en est peu qui réunissent le mérite de la poésie à celui du sentiment.

Il semble que ce seroit une entreprise aussi intéressante pour la religion que sous le rapport du goût, que celle du prélat zélé qui formeroit un recueil des odes religieuses de J.-B. Rousseau et de Lefranc de Pompignan, sur des airs simples, faciles et nobles, qui seroient notés, et qui en prescriroit le chant dans les églises de son diocèse.

CARACTÈRE. Ce mot signifie, en général, ce qui constitue la nature des êtres, d'une manière distinctive et propre à chacun. Dans les personnages dramatiques, il signifie l'inclination

ou la passion dominante qui éclate dans toutes leurs démarches, dans tous leurs discours, et qui est le premier mobile de toutes leurs actions : par exemple, l'ambition dans *César*, la probité dans *Burrhus*, l'hypocrisie dans le *Tartuffe*, etc.

Il y a des *caractères généraux* et des *caractères particuliers*. Les premiers sont ceux qui sont propres à tous les pays et à tous les siècles : l'ambition, l'avarice, la lâcheté, etc., se trouvent partout et ont toujours existé. Mais ces *caractères généraux* prennent des nuances particulières, selon les temps et les pays; et leurs formes varient d'après ces circonstances, le fond restant le même. Ce sont ces nuances qui constituent les *caractères particuliers*.

Il est une troisième espèce de *caractère* qui consiste dans les modifications que les usages, les modes et l'esprit des sociétés qu'il fréquente, ont introduites dans les inclinations d'un personnage. Les *ridicules* sont de cette espèce. On nomme pièce de *caractère* celle où ce *caractère* domine.

Le *caractère* principal d'un personnage est souvent accompagné de *caractères* accessoires. L'ambition, par exemple, voilà un *caractère* principal. Les soupçons, l'inquiétude, l'inconstance de l'ambition, voilà des *caractères* accessoires; de même la dureté, la mauvaise foi, la

bassesse sont les *caractères* accessoires de l'avarice. Ainsi, tel *caractère* principal est à son tour distingué par des *caractères* subordonnés.

Les *caractères* ne doivent être outres, ni dans la tragédie, ni dans la comédie, quoique l'auteur doive les peindre fortement; ils doivent encore se soutenir depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, selon ce précepte d'Horace :

Servetur ad imum
Qualis ab incœpto processerit, et sibi constet.
(ART. POET.)

CATACHRÈSE. Ce mot dérivé du grec signifie l'usage que l'on est forcé de faire d'un trope pour exprimer une idée, par un terme primitivement destiné à l'expression d'une autre idée qui a quelque rapport à la première.

Voici un exemple propre à faire entendre cette définition : un aveugle est un homme privé du sens de la vue; le mot *aveuglement* dans sa signification primitive exprimoit cette privation; mais la comparaison que l'on a faite assez naturellement de la manière dont l'esprit aperçoit les idées et leurs rapports, avec celle dont nous appercevons les corps, par l'organe de la vue, a fait transporter du corps à l'esprit le mot *aveuglement*, qui dans ce dernier sens signifie *l'obscurcissement de la raison*. C'est une méta-

phore; et ce ne seroit pas autre chose, s'il étoit possible d'exprimer, sans recourir à une figure, cet état de l'esprit où il n'aperçoit pas les véritables idées des choses, ou les véritables relations de ces idées; mais la chose n'étant pas possible, la nécessité de rendre l'idée par une métaphore, établit la *catachrèse*. De là il est arrivé que le mot *aveuglement*, qu'elle avoit emprunté, lui est demeuré en propriété, et qu'on a formé du latin le mot *cécité*, pour signifier la privation du sens de la vue.

Les mots *charité*, *lâcheté*, *imprudence*, etc., expriment des habitudes de l'ame et n'ont point de pluriel, étant employés dans ce sens; mais aucun mot n'exprimoit les actes de ces habitudes, et l'on étoit réduit à se servir de ces périphrases: des *actes de charité*, des *actes de lâcheté*, des *actes d'imprudence*. Qu'a-t-on fait? on a eu recours à une sorte de *catachrèse*, et l'on a dit: *des charités*, *des imprudences*, *des lâchetés*, etc.

On voit par-là que la *catachrèse* n'est point un trope, mais l'usage forcé des tropes où elle puise toutes ses ressources pour en enrichir la langue.

CATASTROPHE. Evènement funeste et imprévu qui amène le dénouement d'une tragédie. Le changement dans la fortune d'un scélérat qui d'heureux devient tout-à-coup malheureux, ou

d'un innocent qui tombe dans l'abîme du malheur, est une *catastrophe*. L'impie Aman, sur le point de triompher, est conduit au supplice; Esther et Mardochée, qu'il vouloit perdre, sont élevés dans la plus haute faveur du souverain; Athalie expie ses crimes par une mort affreuse, et Joas qui devoit être sa victime est proclamé roi; voilà de belles *catastrophes*. Il est bon que la *catastrophe* soit morale et instructive; car le but de l'art dramatique est encore plus de rendre les hommes meilleurs que de les amuser. Celles dont nous venons de parler réunissent ces qualités au plus haut degré.

Les meilleures fins de tragédie, dit Voltaire, sont celles qui laissent dans l'ame du spectateur quelqu'idée sublime, quelque maxime vertueuse et importante, convenable au sujet; mais tous les sujets n'en sont pas susceptibles.

Il faut que la *catastrophe* soit produite par des causes naturelles, mais cachées pendant le cours de la pièce, et qui se développent peu-à-peu jusqu'au moment de l'explosion.

CÉSURE (LA) est un repos que l'on prend dans la prononciation d'un vers, après un certain nombre de syllabes. Elle sépare les vers en deux parties dont chacune est appelée *hémistiche*, c'est-à-dire, moitié de vers.

En françois, la césure est mal placée entre certains mots qui doivent être prononcés de suite et qui forment un sens inséparable. Tels sont la proposition et son complément : ainsi le vers suivant est défectueux :

Adieu, je m'en vais à - Paris pour mes affaires.

Il en est de même du verbe *être* qui joint l'attribut au sujet, comme dans ce vers :

On sait que la chair est - fragile quelquefois.

Par la même raison, on ne doit jamais séparer le substantif de son adjectif, quand celui-ci est seul.

Dans les grands vers, la césure doit se trouver à la fin de la sixième syllabe, comme dans ce vers :

Je chante ce héros -, qui régna sur la France.

(HENRIADE, CH. I.)

Il faut observer que la sixième syllabe doit être une syllabe pleine et non terminée par un *e* muet, à moins que cet *e* muet ne s'élide, c'est-à-dire, ne se confonde avec la première du second hémistiche, comme dans ce vers :

Examinez ma vie et voyez qui je suis.

(RAC.)

Dans les vers de dix syllabes, la césure se place

entre la quatrième et la cinquième, comme dans cet exemple :

> De bataillons la campagne est couverte.

Il n'y a point de césure prescrite pour les vers au-dessous de dix syllabes; cependant un repos observé à la troisième ou à la quatrième, dans ceux de huit, et à la troisième dans ceux de sept, les rend plus harmonieux.

> Fortune, - dont la main couronne
> Les forfaits - les plus inouis,
> Du faux éclat - qui t'environne
> Serons-nous - toujours éblouis! *etc.*

Dans les vers latins, la césure est une syllabe qui, à la fin du mot, se détache du pied qui la précède, pour se lier, sans aucun repos dans le sens, à une ou deux syllabes du mot suivant, pour former un pied, comme on le voit dans ce vers hexamètre :

> *Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris*, etc.
> (VIRG. ÉN.)

Dans le vers pentamètre ou élégiaque, elle est placée à la fin du second pied ; mais elle ne se lie point au mot suivant, à moins que l'on ne dise qu'elle forme un spondée avec la première syllabe de ce mot, et que l'autre pied ne soit qu'un anapeste. Exemple :

> *Divisum imperium cum Jove Cæsar habet.*
> (MART.)

Il y a entre la *césure* françoise et la *césure* latine cette différence, que la première est un repos et pour le sens et pour l'oreille, et que la seconde ne donne aucune idée de ce repos, le sens ne se trouvant souvent qu'à la fin du vers.

CHAIRE (ÉLOQUENCE DE LA). On entend par cette expression l'*art* d'annoncer aux hommes les vérités de l'évangile, de manière à les en convaincre et à leur en inspirer l'amour. Faire des chrétiens, et de bons chrétiens, resserrer les liens de cette charité universelle que le christianisme recommande comme le plus saint des devoirs, détacher l'homme de la terre et l'élever jusqu'à Dieu, encourager les ames vertueuses en leur montrant la récompense infinie qui les attend après cette vie, effrayer les méchans par la peinture des supplices éternels; telle est la tâche de l'orateur chrétien. Assurément l'éloquence n'en a pas de plus noble ni de plus difficile.

Pour la remplir avec succès, il ne suffit pas à l'orateur qui s'y est consacré de bien connoître les principes de l'art de bien dire, tels que les ont exposés Cicéron, Quintilien et les modernes qui ont traité de l'éloquence; de plus, il doit posséder à fond l'Ecriture-Sainte, pour en tirer de grandes images, de sublimes expressions, d'heureuses applications; les Ouvrages des Pères de

l'Eglise, surtout de ceux qui ont excellé dans la prédication ; les principes de la théologie, soit morale, soit dogmatique, pour ne rien avancer de contraire à la saine doctrine. Il doit encore avoir lu et médité les discours des prédicateurs qui se sont distingués dans la carrière apostolique, et même ceux des orateurs qui se sont fait un nom en traitant des sujets profanes. Mais que serviroit toute cette science à un prédicateur, si l'on pouvoit lui appliquer ces paroles : *Médecin, guéris-toi toi-même ?* L'essentiel, c'est qu'il pratique le premier ce qu'il enseigne et qu'il donne l'exemple de toutes les vertus. Si, comme l'a dit Cicéron, le bon orateur est un homme de bien habile dans l'art de parler, *vir bonus dicendi peritus*, de quelles sublimes vertus ne doit pas être doué celui qui s'annonce aux hommes comme le ministre de la parole de Dieu ? La sainteté de la vie est une éloquence muette qui l'emporte sur l'art des orateurs les plus consommés ; c'est la seule raison à laquelle le vice n'ait rien à répliquer.

CHALEUR (LA) est l'ame du style, c'est ce qui lui donne le mouvement et la vie ; mais telle chaleur, même au plus haut degré, doit être naturelle et vraie, et ne doit jamais porter le trouble ni dans l'entendement, ni dans l'imagi-

nation. Un écrivain qui accumule des métaphores incohérentes, des idées bizarres, des hyperboles outrées, des raisonnemens faux, n'a que la *chaleur* de la fièvre, et son feu n'est qu'un transport au cerveau.

La vraie *chaleur* procède d'un esprit convaincu, d'un cœur pénétré, et d'un goût pur et éclairé. Celui qui conçoit bien ce qu'il doit dire et qui a le don de sentir vivement, n'est jamais froid dans son style.

On sait à quel degré Racine et Voltaire ont poussé la *chaleur* de l'expression de l'amour; mais ils n'ont pu ni l'un ni l'autre égaler Virgile; car le tableau du désespoir de Didon présente peut-être, à l'égard de cette passion le dernier degré de la *chaleur*. Cependant, ce grand poète ne s'y est en aucune manière éloigné tant soit peu de la nature, où il a puisé toutes ses idées, toutes ses expressions, tous ses traits.

CHANSON. C'est une espèce de petit poème, divisé en couplets, auxquels on adapte un air, pour être chanté dans certaines occasions. Les vers des chansons doivent être simples, aisés, coulans, naturels.

Les anciens avoient leurs chansons. Toutes les odes d'Anacréon ne sont que des chansons; les poésies de Sapho n'étoient que des chansons vives

et passionnées. Il y avoit dans l'antiquité des chansons morales, bachiques, amoureuses, et pour toutes les professions; pour les bergers, pour les moissonneurs, pour les meûniers, pour les tisserands, pour les ouvriers en laine, pour les nourrices, pour les amans, pour les filles, pour les femmes. Il y en avoit aussi pour les occasions joyeuses, comme pour les noces; pour les occasions tristes, comme la mort.

Mais le nombre de ces chansons n'est pas comparable à celui des chansons modernes. Chaque nation en a de différentes espèces, selon son caractère et son génie. Les François l'emportent sur toutes les autres, même sur les anciens, par le sel et la grace des leurs. Ils y ont toujours excellé, témoin les anciens troubadours; et nous avons encore les chansons de Thibaut, comte de Champagne. La France a plusieurs provinces chansonnières, mais nulle ne l'est plus que le Languedoc.

Nos chansons roulent ou sur le vin, ou sur l'amour, ou sur la satire; les premières sont les plus gaies, mais on n'en fait plus guère parce que la mode de chanter à table ne subsiste plus parmi nous. Les secondes sont tendres ou tristes comme les romances; les troisièmes sont ingénieuses et mordantes. Entre ces dernières, il en est de personnellement satiriques, que les hon-

nêtes gens doivent s'interdire; il en est d'autres qui censurent les mœurs : tels sont les *vaudevilles*, genre qui est tout de l'invention du François, né malin, comme dit Boileau.

On trouve des modèles sans nombre de toutes ces chansons dans le recueil des Œuvres de Pannard, de Collé, de MM. Laborde, Laujeon, dans les *Dinés du Vaudeville*, et dans la charmante collection de l'*Epicurien françois*, etc.

CHANT. Ce mot pris dans une autre acception que l'*art de chanter* est une des parties dans lesquelles on partage, en Italie et en France, les poèmes, soit didactiques, soit épiques. Les différens *chants* de ces deux sortes de poèmes, sont ce que sont les actes dans une pièce dramatique, les livres dans les ouvrages de morale, les chapitres dans des discours, avec cette différence pourtant, que les *chants* du poème épique doivent finir de manière à faire désirer de lire sans interruption le *chant* qui suit. Les *chants* du poème didactique peuvent se passer de cette espèce de liaison; mais ils doivent se succéder de manière qu'ils se rapportent tous à un sujet principal, et que l'ordre des matières y soit exactement observé.

CHARADE. Espèce de logogryphe qui con-

siste à diviser un mot, en deux ou en plusieurs parties, suivant l'ordre des syllabes, de manière que chaque partie forme un sens complet. On propose ensuite de deviner le mot entier et ses parties, en décrivant successivement les propriétés des parties et du tout, par une sorte de définition.

On ne fait guère usage dans les *charades* que des mots de deux syllabes. Le mot *charbon*, par exemple, est le sujet d'une *charade;* on en fait *char-bon*, ainsi que beaucoup d'autres. La *charade,* l'énigme, le logogryphe peuvent délasser, pendant quelques instans, un esprit fatigué de choses plus sérieuses; mais ce seroit perdre son temps que d'en faire une occupation.

CHEVILLE. On appelle ainsi dans le sens figuré, tout ce qui est mis dans un vers, uniquement pour le besoin de la rime ou de la césure, soit substantif, soit adjectif, soit verbe.

Sabine, dans *les Horaces et les Curiaces* de P. Corneille, acte II, scène 6, répond à Curiace :

Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embrasser et pour vous dire adieu.

« Ces trois *non*, dit Voltaire, et *en ce lieu*, font un mauvais effet. On sent que *lieu* est pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. »

La *cheville* n'ajoutant rien à l'idée, n'est qu'un

vain remplissage qui ralentit la marche du vers et en affoiblit l'effet.

CHŒUR. Dans la poésie dramatique, ce mot signifie un ou plusieurs acteurs qui sont supposés être spectateurs de la pièce, mais qui témoignent de temps en temps la part qu'ils prennent à l'action par des discours qui y sont liés, sans en faire pourtant une partie essentielle.

Chez les anciens, le chœur remplissoit l'intervalle des actes et paroissoit toujours sur la scène. Long-temps même, le poème dramatique ne fut qu'un simple chœur, et les personnages que l'on y ajouta ne furent regardés que comme des épisodes.

Racine parmi nous, à l'imitation des Grecs, a introduit des *chœurs* dans *Athalie* et dans *Esther:* mais il ne les a guère fait paroître que dans les entr'actes; encore a-t-il eu bien de la peine à les concilier avec la vraisemblance qu'exige toujours l'art du théâtre.

Les *chœurs* de l'opéra sont composés de chanteurs et de chanteuses qui exécutent un morceau d'harmonie à quatre parties ou plus. Il y a de grands et de petits *chœurs:* dans les grands, les chanteurs et chanteuses forment une double haie sur le théâtre; les hautes-contre et les tailles forment une espèce de demi-cercle dans le fond.

CHRONOGRAMME. Composition artificielle en vers ou en prose, dont les lettres qui dans la numération romaine représentent les nombres, prises ensemble par addition, marquent une époque ou une date. Ce terme est composé de deux mots grecs, *chrônos*, temps, et *gramma*, lettre ; parce que c'est une pièce dont les *lettres* numérales indiquent une date ou le temps.

CIRCONLOCUTION. Ce mot signifie proprement un circuit de paroles, pour exprimer une idée qui pourroit être rendue en peu de mots d'une manière plus directe et plus précise ; d'où l'on doit conclure que la *circonlocution* est une abondance inutile, déplacée, embarrassante, ridicule. Il ne faut pas tout-à-fait la confondre avec le *circuit*, ni avec la *périphrase*. Le premier est un détour prémédité, avantageux et presque toujours délicat : tel est celui que renferment ces vœux de Phèdre, dans la tragédie qui porte son nom :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière, *etc.*

(RAC.)

Phèdre ne veut point avouer simplement qu'elle aime Hyppolite ; mais elle prend ce circuit ou

détour qui signifie la même chose, pour s'épargner la honte de cet aveu.

La périphrase est un développement nécessaire, convenable, lumineux, et d'un grand usage dans la poésie.

La circonlocution embarrasse l'idée et la noie, pour ainsi dire : le *circuit* l'adoucit, et la *périphrase* la développe.

CIRCONSTANCES. Ce mot signifie la *personne* qui a fait une action; *cette action*; le *lieu* où elle s'est passée; les *moyens* dont on s'est servi pour la faire; les *motifs* qui ont porté la personne à la faire; la *manière* dont elle a été faite. Quoique les *circonstances* appartiennent plus à la morale qu'à la littérature, parce qu'elles déterminent souvent la moralité des actions, cependant nous avons dû en parler, parce qu'elles sont d'un grand usage dans l'éloquence du barreau, et qu'elles sont une source féconde de preuves et d'objections, et de lumière pour les juges.

CITATION. C'est l'usage et l'application que l'on fait, en parlant ou en écrivant, d'une expression employée ailleurs par un autre écrivain, soit pour appuyer un raisonnement sur une autorité respectable, soit pour répandre dans le discours plus de variété et d'agrément.

Les citations doivent être employées avec discernement : il faut surtout éviter d'en faire de fausses.

Quelques modernes se sont fait beaucoup d'honneur en citant à propos les plus beaux morceaux des anciens, pour donner plus de poids à leurs opinions ou à leurs préceptes littéraires. Les prédicateurs sont depuis long-temps dans l'usage de citer l'Ecriture et les Pères. Ceux du seizième siècle hérissoient leurs discours de citations empruntées, sans distinction, des auteurs sacrés et profanes. Ce dernier usage de la *citation* a été abandonné depuis près de deux siècles, comme étant déplacé dans la chaire chrétienne. Aujourd'hui, les prédicateurs citent peu, et font beaucoup mieux. Que servent, en effet, des *citations* latines devant un auditoire dont la plus grande partie n'entend pas le latin ?

Quand on fait des *citations*, il faut mettre le lecteur à portée de les vérifier, en nommant l'auteur et l'ouvrage d'où on les a tirées ; autrement, elles ne font point autorité.

CLARTÉ (LA) est une qualité essentielle du discours, qui fait que le lecteur ou l'auditeur a une idée distincte et nette de ce que l'auteur a voulu dire.

Diverses causes peuvent nuire à la clarté du

discours : 1° le sujet même, lorsqu'il suppose à ceux à qui on l'adresse, des connoissances préliminaires qui leur manquent ; 2° l'emploi des termes techniques et scientifiques, pour celui des termes dont tout le monde entend la signification ; 3° la trop grande brièveté, qui consiste à supprimer des détails et des idées intermédiaires, que les lecteurs ordinaires ne sauroient suppléer. Ainsi, de trop fréquentes ellipses rendent Salluste obscur pour un grand nombre d'élèves, et plus encore Perse, qui, comme l'a dit Boileau :

Dans ses vers *obscurs*, mais serrés et pressans,
Affecta d'enfermer moins de mots que de sens.

4° Le défaut de méthode, lorsque les idées ne sont pas présentées dans leurs vrais rapports, ni dans leur véritable dépendance ; 5° le défaut de clarté dans les idées et dans les jugemens. Comment celui qui ne se comprend pas lui-même, pourroit-il être compris des autres? 6° ce défaut de style qui consiste dans des transpositions contraires à l'ordre naturel, dans des phrases dont l'excessive longueur embarrasse les idées, dans l'ignorance de la propriété des termes, et en général dans toute faute contre les principes de la langue ; 7° l'affectation de l'esprit, qui fait que, pour ne vouloir pas s'exprimer comme tout le monde, on emploie des termes figurés et des

expressions recherchées, qui font entendre toute autre chose que ce que l'on veut dire.

CLASSIQUE. Cet adjectif s'applique aux auteurs que l'on explique dans les collèges. Les *classiques* latins sont ceux principalement qui ont vécu du tems de la république romaine, et sous le règne d'Auguste. On ajoute à ce nombre, Tacite qui vivoit dans le second siècle, Pline le jeune, Florus et Justin. Ces auteurs sont, pour la poésie, Térence, Virgile, Horace, Ovide, Phèdre, Juvénal, Perse, etc.; pour la prose, Cicéron, Tite-Live, Salluste, César, Cornélius-Nepos, Valère-Maxime, Velleïus-Paterculus, Quinte-Curce, et les quatre autres que nous avons nommés plus haut. Ni Sénèque le philosophe, ni Suétone, n'ont été jugés dignes de trouver place dans cette honorable liste; le premier, parce que sa latinité, semée d'antithèses et d'autres expressions affectées, seroit un dangereux modèle pour les jeunes gens qui sont plus enclins au brillant qu'au solide; le second, parce qu'outre les incorrections de style qu'on lui reproche, ses Vies des empereurs offrent certains détails capables d'alarmer l'innocence. Si Plaute n'a pas été compris parmi les *classiques*, il faut attribuer son exclusion à sa latinité bien inférieure à celle de Térence.

Classique se dit aussi des écrivains françois dont les Ouvrages dictés par la raison et par le goût le plus pur, sont mis entre les mains de la jeunesse, comme autant de modèles propres à lui former le cœur, l'esprit et le style. Tels sont Lafontaine, Racine, Boileau, J.-B. Rousseau, Bossuet, Fenelon, Massillon, l'abbé de Vertot, Montesquieu, Voltaire, etc., etc.

COMÉDIE. Ce mot exprime l'imitation des mœurs, mise en action sur la scène. Comme imitation des mœurs, elle diffère de la tragédie et du poème héroïque; comme imitation en action, elle diffère du poème didactique, moral, et du simple dialogue.

On divise la *comédie* en comédie ancienne, en comédie moyenne, et en comédie nouvelle.

D'abord on mît sur le théâtre d'Athènes, des satires en action, c'est-à-dire, des personnages connus, et que l'on nommoit, pour ridiculiser leurs défauts et leurs vices, en les imitant. Telle fut la *comédie ancienne*.

Pour réprimer cette licence, les lois défendirent de nommer les personnages. La méchanceté des poètes et des spectateurs ne perdit rien à cette défense : la ressemblance des masques, des vêtemens, de l'action, designa si clairement les personnages, qu'on les nommoit en les voyant.

Telle fut la *comédie moyenne*. Ce fut dans ces deux genres qu'Aristophane parvint, à la honte des Athéniens, à rendre aussi ridicule qu'odieux, Socrate, la gloire de son pays.

Les magistrats s'aperçurent, mais trop tard, que dans la comédie appelee *moyenne*, les poètes n'avoient fait qu'eluder la loi qui defendoit de nommer. Ils en portèrent une seconde qui, bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la comédie à la peinture générale des moeurs.

Ce fut alors que la comédie prit la forme honnête et décente qu'elle a conservée depuis, en se contentant de peindre les ridicules, sans recourir à d'injurieuses personnalités. Telle est la *comédie nouvelle*.

Celle-ci se partage en trois divisions essentielles, selon la différence des objets qu'elle se propose; en *comique de caractère*, si elle peint le vice qu'elle rend méprisable; en *comique de situation*, si elle fait que ses personnages deviennent le jouet des évènemens; en *comique attendrissant*, si elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans des périls ou des malheurs qui les rendent plus intéressantes.

Le comique françois se divise aussi en comique noble, en comique bourgeois, et en bas comique, au-dessous duquel se place le comique bur-

lesque et grossier. Le premier est l'imitation des mœurs des personnes qui ont reçu une éducation distinguée, et qui composent ce qu'on appelle la bonne compagnie. Les *Femmes savantes* de Molière renferment le comique de cette espèce; et dans ces derniers temps, la comédie de *Figaro, la Mère coupable,* etc. offrent une peinture aussi fidelle que frappante des vices auxquels des femmes de la bonne compagnie étoient sujettes, il y a quelques années.

Le deuxième comique peint les ridicules de cette classe d'hommes qui, sans avoir les belles manières et le langage poli des hautes classes de la société, n'ont pas néanmoins la grosièreté du bas peuple. *George-Dandin, le Malade imaginaire, le Bourgeois gentilhomme,* offrent des modèles inimitables du comique bourgeois.

Le troisième comique imite les mœurs du bas peuple; il peut avoir, comme les bons tableaux de l'école flamande qui représentent des scènes de la vie de la populace, le mérite de la fidélité, du coloris et de la gaîté. Il ne faut pas le confondre avec le comique grossier et burlesque, qui consiste dans la manière, et est un défaut de tous les genres.

Il est encore une espèce de *comédie*, qui est la moindre de toutes: c'est la *comédie d'intrigue.* L'action n'en est établie, ni sur le caractère, ni

sur la situation des personnages, ni même sur leurs vertus. Elle n'intéresse que par la singularité des évènemens, par une complication d'incidens, et par une suite variée d'aventures extraordinaires, inattendues, souvent romanesques, qui se succèdent rapidement, augmentent l'embarras, et sont très-propres à soutenir l'attention du spectateur, jusqu'au moment où l'action se termine par un dénouement imprévu. Ce genre est très-facile, et il exige moins de jugement que d'imagination. Il n'y a pas un faiseur de romans qui ne puisse, avec un peu d'imagination, trouver une fable et une foule d'incidens qui, se croisant les uns les autres, mettent obstacle à des desseins prêts à s'accomplir, donnent lieu à des intrigues bizarres, et retardent ainsi l'action pendant quelques actes.

COMÉDIEN. On donne ce nom à une personne qui fait profession de représenter des pièces de theâtre, composées pour l'instruction et l'amusement du public, soit tragédies, soit comédies.

Les troubadours ont été nos premiers comédiens; ils étoient tout à la fois auteurs et acteurs. Aux troubadours succédèrent les confrères de la Passion, qui représentoient des mystères du christianisme : ceux-ci ont été remplacés par des

troupes de comédiens qui sont, ou sédentaires comme les *comédiens françois*, et les autres établis à Paris, et plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes de l'Empire, comme Lyon, Bordeaux, etc.; ou ambulans, que l'on nomme *comédiens de campagne*, parce qu'ils courent les provinces et vont jouer de ville en ville.

Avant la révolution, les *comédiens* françois ordinaires du roi, étoient excommuniés et privés de la sépulture ecclésiastique; mais les acteurs du grand opéra et ceux de l'opéra-comique ne l'étoient pas. Ni les uns ni les autres ne dérogeoient à la noblesse, quand ceux du premier theâtre de la nation et de l'Europe étoient, par les lois, condamnés à l'infamie. En vertu du concordat, tous les comédiens, s'ils sont catholiques, ont droit, comme les autres Fidèles, à la participation des sacremens et des prières de l'église.

Pour être un bon comédien, il faut, en général, posséder les qualités suivantes : Une taille bien prise et avantageuse, des traits mobiles et expressifs, une voix sonore, une prononciation nette, correcte, et sans accent de province, de l'à-plomb dans la démarche, de l'aisance dans les mouvemens et de la grace dans les manières; voilà pour le corps : une mémoire sûre et fidelle, l'intelligence des rôles, de la souplesse dans le carac-

tère, de la noblesse dans les sentimens et de la sensibilité dans le cœur; voilà pour l'ame.

COMIQUE. Ce mot pris pour signifier le genre de la comédie, est relatif. Ce qui est comique dans un temps ou chez un peuple, peut n'être pas comique dans un autre temps ou chez un autre peuple. Cependant, si le comique peint les mœurs des hommes, s'il trace des caractères avec force et avec vérité, il devient *comique* absolu, et se fait reconnoître dans tous les temps et chez tous les peuples. Voilà pourquoi l'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris comme il les avoit à Rome, et que le *Misantrope* de Molière peut rencontrer les siens partout. C'est l'avantage de la comédie de caractère de résister aux changemens qui détruisent souvent les nuances qui forment tout l'intérêt des autres comédies. (*Voyez* Comédie.)

COMMENTAIRE. C'est l'éclaircissement des endroits obscurs d'un ouvrage. Le *commentaire* roule ou sur les pensées ou sur le style. Dans le premier cas, il est *logical;* dans le second, il est *grammatical.* Presque tous les anciens auteurs ont été commentés; mais nul ne l'a été plus souvent qu'Aristote. Le *commentaire* d'Eustathe sur Homère et celui de Jean Bond sur Perse et sur Horace, sont universellement estimés. Voltaire a

commenté Corneille ; M. Bret, Molière ; M. de la Harpe, Racine sur qui M. Geoffroi, ancien professeur au collège des Quatre-Nations, a fait aussi un *commentaire* estimé.

Tous ces *commentaires* sont bons à consulter, parce qu'ils fixent l'esprit sur certaines beautés qui échappent aisément à ceux qui ne lisent que le texte de ces grands poëtes. Cependant, il faut lire avec précaution et méfiance celui de Voltaire sur Corneille, à cause des jugemens satiriques qu'il renferme.

On donne encore le nom de *commentaires* à certains ouvrages historiques écrits avec rapidité; et c'est ainsi que l'on appelle l'histoire composée par César sur la guerre des Gaules. Nous avons en françois les *commentaires* de Blaise de Montluc, etc.

COMPARAISON (LA) est une espèce de métaphore, par laquelle on rapproche un objet d'un autre pour lui en donner la ressemblance ou les qualités. Telle est cette image : *Achille va comme un lion.* La comparaison diffère de la métaphore, en ce que celle-ci identifie l'objet avec un autre objet, et que celle-là ne fait que donner à l'un la ressemblance de l'autre. *Achille est un lion ;* voilà la métaphore. *Achille est semblable à un lion,* voilà la comparaison. Ainsi

identité et *ressemblance*, voilà en quoi diffèrent ces deux figures.

Les comparaisons doivent être justes, aisées à concevoir, courtes, et bien choisies : avec ces qualités, elles servent beaucoup à l'ornement et à la clarté du discours.

Les orateurs et les poètes, soit anciens, soit modernes, offrent un grand nombre de belles comparaisons. En voici une tirée de l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre, par Bossuet : « Comme » une colonne dont la masse solide paroît le » plus ferme appui d'un temple ruineux, lorsque » ce grand édifice qu'elle soutenoit, fond sur » elle, sans l'abattre ; ainsi, la reine se montre » le ferme soutien de l'état, lorsqu'après en avoir » long-temps porté le faix, elle n'est pas même » courbée sous sa chute. »

Voici un autre morceau extrait de la Henriade, où Voltaire compare les *Seize* au limon qui s'élève du fond des eaux :

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

CONCESSION (LA) est une figure de pensée qui consiste à accorder quelque chose à celui contre qui l'on parle, pour en tirer ensuite un

plus grand avantage. Elle est d'un grand usage dans l'éloquence de la chaire.

CONGLOBATION (LA) est une figure de pensée qui consiste à substituer à une idée simple, une énumération rapide, soit des propriétés qui la caractérisent, soit des parties qui la constituent, soit des effets qu'elle produit, etc.

Cette figure est d'un grand effet dans la poésie et dans l'éloquence. Elle éblouit par l'éclat qu'elle répand sur les choses les plus obscures; elle échauffe par la rapidité qu'elle donne à l'élocution; elle persuade par le ton de confiance qui naît de cette rapidité.

M. Fléchier, dans l'oraison funèbre de Turenne, définit la valeur par une *conglobation* de propriétés: « N'entendez pas, dit-il, par ce » mot, une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger » même, qui s'expose sans fruit, et qui n'a pour » but que la réputation et les vains applaudissemens des hommes : je parle d'une hardiesse » sage et réglée qui s'anime à la vue des ennemis; » qui, dans le péril même, pourvoit à tout et » prend tous ses avantages; mais qui se mesure » avec ses forces, qui entreprend les choses difficiles, et ne tente pas les impossibles; qui n'abandonne rien au hasard de ce qui peut être

» conduit par la vertu ; capable enfin de tout
» oser, quand le conseil est inutile, et prête à
» mourir dans la victoire, ou à survivre à son
» malheur, en accomplissant ses devoirs. »

CONTE. Aventure feinte, narrée en vers ou en prose. Le *conte* diffère de la fable, en ce que celle-ci n'a pour sujet qu'un fait déterminé dans un certain espace de temps, et qui finit par une moralité, au lieu qu'il n'y a dans le *conte* ni unité d'action, ni unité de temps, ni unité de lieu, et que l'instruction en est moins le but que l'amusement.

Vergier, Lafontaine et Grécourt ont fait des *contes* en vers. Ceux de Vergier sont peu estimés; ceux de Lafontaine, moins bons que ses fables, intéressent néanmoins très-vivement par l'élégante simplicité qui y règne. Les *contes* de Grécourt sont semés d'obscénités qui en font tout le piquant; ce qui n'est pas beaucoup dire.

Parmi nos conteurs en prose, se sont distingués la reine de Navarre, il y a plus de deux siècles, et Marmontel, dont les *contes moraux* ont fait presque toute la célébrité.

La plupart des contes sont dangereux à la lecture, surtout pour les jeunes gens, par la licence des tableaux qu'ils présentent.

Le style du conte doit être simple, naturel et

rapide. La brièveté en est la principale qualité; car s'il est trop long, il finit par ennuyer. Nulle conversation n'est plus fatigante que celle de ces éternels conteurs que l'on rencontre souvent dans les sociétés.

CONTRASTE. En littérature, ce mot signifie une contrariété, une opposition, une contradiction d'idées. La lumière et l'ombre, le ciel et l'enfer, le chaud et le froid forment des *contrastes*. Peignez un géant à côté d'un nain, une figure joyeuse à côté d'une figure gaie, une belle femme à côté d'une laide, ces figures formeront des *contrastes* parfaits. On représente quelquefois l'Amour tenant la massue d'Hercule; voilà un charmant *contraste*.

Il en est du discours comme de la peinture. Pour plaire et frapper, il faut que l'orateur fasse contraster certaines idées, afin de les rendre plus vives : ainsi, qu'un orateur chrétien veuille prouver la superiorité de la vertu sur le vice, il doit mettre en opposition la tranquillité intérieure dont jouit l'homme vertueux, avec l'agitation et les remords qui tourmentent un cœur coupable.

Il est des *contrastes* parfaits, et il en est d'imparfaits; les premiers sont formés d'idées dont tous les rapports sont opposés les uns aux autres; les seconds sont formés de l'opposition de quel-

ques rapports, quand deux idées n'ont point entr'elles une opposition complette.

CONVENANCES. Toutes les *convenances* se réduisent pour l'orateur, à mesurer son langage et le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, et aux circonstances actuelles du temps, du lieu, et des personnes. Mais une attention que le poète doit avoir, et qui lui est particulière, c'est de faire tous ses efforts pour se mettre par la nature de son sujet, au-dessus de la mode et de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire, des beautés universelles, et jamais des beautés locales. Voilà pourquoi les descriptions d'Homère sont belles aujourd'hui, comme elles l'étoient il y a trois mille ans. Il en est de même de la plupart des péroraisons de Cicéron et des grands traits de Démosthène.

Le poète peut bien accorder quelques détails au goût présent et national; mais il doit donner au goût universel, le fond, les masses et l'ensemble. *Orosmane*, dans la tragédie de *Zaïre*, a plus de délicatesse et de galanterie qu'il ne convient à un *Soudan*, et l'on voit que Voltaire a voulu le rendre aimable aux françois; mais comme la violence des passions le rapproche de ses mœurs natales! comme il devient jaloux, impé-

rieux, barbare! Racine n'a pas été aussi heureux dans le caractère de *Bajazet* et de quelques autres de ses personnages. Il avoit trop les mœurs de la cour de France dans l'esprit, lorsqu'il composoit quelques-unes de ses tragédies.

CORRECT. Cet adjectif exprime cette qualité du style qui consiste dans une observation scrupuleuse des règles de la grammaire. La nécessité de la correction du style est bien prouvée par ces deux vers de Boileau :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Il est vrai, nos auteurs les plus estimés offrent quelques incorrections de style, et Boileau lui-même en a donné l'exemple; mais on doit les pardonner à un écrivain du premier ordre qui, dominé, emporté même par son sujet, s'affranchit de certaines règles de la syntaxe qui arrêteroient son essor. Ces fautes-là ne doivent point tirer à conséquence, et les écrivains ordinaires ne sont point admis à s'en prévaloir en faveur de leurs négligences ou de leur mépris pour les règles de la langue.

COUPLET. C'est le nom que l'on donne dans les chansons et les vaudevilles, à un certain nom-

bre de vers, que l'on nomme *strophe* dans une ode.

Tous les couplets d'une chanson doivent présenter un sens achevé, et renfermer le même nombre et la même mesure de vers, à cause de l'air unique sur lequel on les chante.

CRITIQUE (UN). On appelle ainsi un auteur qui fait profession de critiquer les ouvrages des autres. On comprend sous ce nom tous ceux qui ont écrit des belles-lettres, qui ont travaillé sur les anciens auteurs, pour les examiner, les corriger, les expliquer, les publier; et ceux qui ont embrassé cette littérature universelle qui s'étend sur toutes sortes de sciences et d'auteurs. On distingue parmi ces écrivains, 1° ceux qui se sont appliqués à rassembler les ouvrages de chaque auteur, et à en faire le dénombrement et le discernement, afin de ne pas attribuer à l'un ce qui appartient à l'autre; à juger de leur style et de leur manière d'écrire, à indiquer le fruit que l'on peut retirer de leurs écrits: 2° ceux qui, par des recherches et des dissertations, ont éclairci des points obscurs de l'histoire, soit ancienne, soit moderne, tels que les savans de l'ancienne académie des inscriptions et belles-lettres, et de la troisième classe de l'institut qui l'a remplacée: 3° ceux qui se sont occupés à re-

cueillir d'anciens manuscrits, à donner des éditions des écrivains de l'antiquité : 4° ceux qui ont composé des traités historiques et philologiques sur les plus célèbres bibliothèques : 5° les commentateurs ou scholiastes des anciens auteurs ; comme ceux dont on a recueilli les notes, sous le titre de *Variorum*, et ceux qui sont connus sous le nom de *Critiques Dauphins*, pour avoir publié avec des notes de leur composition un certain nombre d'auteurs classiques, *ad usum Delphini*. Le plus judicieux et le plus célèbre des *critiques* modernes, est, sans contestation, M. de la Harpe. Dans son *Cours de Littérature*, il paroît avoir fixé le dégré de mérite des auteurs de l'antiquité et des temps modernes, les plus célèbres, en montrant et leurs beautés et leurs défauts, avec la plus rare sagacité et le goût le plus exquis.

CRITIQUE (LA) est un examen éclairé, judicieux, impartial d'un ouvrage. Cette étude est un des moyens les plus propres que l'on puisse employer pour se former le goût et se préserver des faux jugemens.

La première condition de la critique est d'être éclairée par des raisons et des principes solides, parce que quiconque s'érige en *censeur* des ouvrages des autres, doit commencer par acquérir

des lumières, pour se concilier dans les esprits le crédit et l'autorité qu'il prétend s'y fonder.

La deuxième condition de la critique, c'est d'être impartiale : autrement, elle ne peut produire aucun fruit, ni relativement à l'auteur que l'injustice irrite, ni relativement aux lecteurs qui perdent toute confiance dans des jugemens dictés par l'esprit de parti. Un censeur qui fait profession d'impartialité montre les beautés d'un ouvrage, comme il en relève les défauts : il motive ses jugemens, et ne croit point avoir satisfait à l'équité, pour avoir décoché un trait de satire contre un auteur ou contre son ouvrage.

La troisième condition de la critique, c'est d'être polie. Tout mauvais que soit un ouvrage, il est des formes de style avec lesquelles on doit en critiquer les défauts, sans en humilier l'auteur. Si le jugement le plus sensé dégénère en fiel, en satire et en personnalités; si la passion et le caprice se mettent de la partie, le champ littéraire n'est plus qu'une arène, où des hommes qui devroient faire respecter l'honorable profession des lettres, l'avilissent dans l'esprit des gens du monde, et deviennent les premiers auteurs de la décadence du goût et de l'instruction.

D

DACTYLE. Sorte de pied dans la poésie grecque et latine, composé d'une longue et de deux brèves, comme *carmina*. Le *dactyle* donne beaucoup de rapidité à la poésie. Les vers françois les plus nombreux sont ceux où cette mesure est le plus fréquemment employée.

DÉCLAMATION. Ce mot se prend souvent en mauvaise part; c'est lorsqu'il signifie une fausse éloquence. Chez les Grecs, c'étoit l'art des sophistes, que Socrate décria, et que Démétrius de Phalère remit depuis en honneur. Cet art consistoit dans une dialectique subtile et captieuse, et à faire que le faux parût vrai, que le vrai parût faux, que le bien parût mal, et *vice versâ*.

La *déclamation* étoit à Rome l'apprentissage des orateurs. C'étoit alors un exercice utile; car elle n'étoit point sophistique mais pathétique; elle ne cherchoit point à égarer ou séduire l'esprit, mais à émouvoir le cœur. Quand le goût se corrompit dans tous les genres, elle ne tarda pas

à se corrompre, et à prendre la place de la véritable éloquence.

Nos avocats n'ont été long-temps que des *déclamateurs* dans ce dernier sens. C'est le grand défaut des plaidoyers de *Lemaître*. La comédie des *Plaideurs* de Racine fut pour les orateurs du barreau une utile leçon, par le ridicule qu'elle jeta sur la fausse éloquence.

Le goût de la *déclamation* s'est long-temps maintenu dans les collèges de l'université de Paris. Rien n'étoit plus ridicule que les préceptes d'amplification que l'on y donnoit aux jeunes gens, comme les anciennes rhétoriques en font foi. Ce n'est point l'art d'accumuler les phrases qu'il importe de leur apprendre, mais bien celui de faire des analyses, c'est-à-dire de simplifier et de réduire.

La *déclamation* se prend aussi pour l'art de prononcer un discours ou de réciter des vers avec les tons et les gestes convenables.

DÉCLAMATION THÉATRALE. Ce fut le comédien Baron, élève de Molière, qui le premier fit connoître en France la véritable *déclamation*. Ce grand acteur n'avoit ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature : aussi fit-il oublier tous ceux qui l'avoient précédé, et devint-il le modèle de tous ceux qui le suivirent. Après

Baron s'éleva Beaubourg, dont le jeu moins correct ne laissoit pas d'avoir une vérité fière et mâle.

Mademoiselle Duclos n'est connue que par ses lamentations mélodieuses ; mademoiselle Lecouvreur se rendit célèbre par un langage simple, touchant et noble. Sa voix n'étoit point harmonieuse, sa taille n'avoit rien de majestueux ; mais son ame lui tint lieu de tout. On vit alors les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine représentés par des acteurs dignes d'eux.

Depuis ces grands acteurs, plusieurs autres ont illustré la scène françoise, comme Lekain, mesdemoiselles Clairon, Dumenil, etc.

La *déclamation théâtrale* est ou comique ou tragique : la première doit être la peinture fidelle du ton et de l'extérieur des personnages dont la comédie imite les mœurs. Tout le talent consiste dans le naturel, et tout l'exercice dans l'usage du monde. Cependant, de même qu'un tableau destiné à être vu de loin doit être peint à grandes touches, le ton du théâtre doit être plus élevé, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans la société où l'on se voit et où l'on se parle de près, mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire de manière que la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs.

L'emphase et la familiarité sont les écueils de la *déclamation* tragique, dont la noblesse et la dignité sont les principaux caractères. La belle nature est le guide que le comédien doit prendre pour éviter ce détroit de l'art, où il est si aisé de faire naufrage. Il est plusieurs sources où il peut et doit puiser l'idée de la perfection qu'enseigne ce grand maître.

L'éducation est la première. Baron avoit coutume de dire qu'*un comédien devoit être nourri sur les genoux des reines :* expression singulière et peu mesurée, mais énergique.

La seconde, c'est un bon modèle ; mais les bons modèles sont rares, et l'on néglige trop la *tradition* qui pourroit les perpétuer.

L'étude des monumens de l'antiquité est la troisième. C'est par elle qu'un comédien met de la fierté dans ses attitudes, de la noblesse dans son geste, et un goût pur et sévère dans son costume.

La quatrième enfin, la plus féconde et néanmoins la plus négligée, c'est la connoissance des originaux que présentent le monde et la société ; mais, pour être utile, cette connoissance suppose une étude approfondie des belles proportions et des grands principes du dessin ; c'est par-là seulement qu'elle est en état de corriger ce que les

modèles peuvent offrir d'irrégulier, de peu noble et même de trivial.

Les principes de la *déclamation théâtrale* se réduisent aux quatre règles suivantes :

1° Les traits du visage d'un bon comédien doivent peindre les sentimens dont son ame est pénétrée : ce qui suppose qu'il a cherché à s'identifier avec son rôle ;

2° Sa voix doit recevoir les inflexions propres à la passion qui l'anime ; ainsi dans la douleur elle ne doit point éclater , etc.

3° Son geste doit être naturel , et non forcé , encore moins à contre-sens.

4° Son maintien doit être noble , assuré , décent.

DEFINITION (LA) en logique est la circonscription d'une idée, par le genre et la différence; c'est-à-dire que définir une idée, c'est expliquer en quoi elle convient avec d'autres idées et en quoi elle en diffère. Quand on définit *l'homme un animal raisonnable*; *animal*, voilà le genre ; *raisonnable* est la différence. Pour qu'une *définition* soit bonne, il faut bien distinguer l'idée que l'on définit de toute autre idée.

Les *définitions* de l'orateur diffèrent beaucoup par la méthode de celles des logiciens. L'orateur se donne plus de liberté et définit d'une manière

plus brillante et plus étendue ; ses *définitions* approchent beaucoup des descriptions.

Il y a différentes sortes de *définitions* oratoires. La première se fait par l'énumération des parties d'une chose ; la seconde définit la chose par ses effets ; la troisième est comme un amas de plusieurs notions, pour en donner une plus magnifique de la chose ; la quatrième consiste à dire ce qu'une chose n'est pas, pour mieux faire concevoir ce qu'elle est ; la cinquième définit une chose par ce qui l'accompagne ou la précède ; enfin la sixième définit par les similitudes et les métaphores.

En fait d'éloquence, *définir* c'est donc accumuler les traits, les circonstances, les exemples qui caractérisent la chose ; la présenter sous le point de vue favorable à l'opinion que l'on en veut donner, et animer le tableau que l'on en fait, non seulement des couleurs les plus vives, mais encore de tout ce que le contraste des ombres et de la lumière peut ajouter à leur éclat.

Nous trouvons de beaux modèles de *définition* dans nos grands orateurs. Telle est celle d'une armée, par Fléchier, dans l'oraison funèbre de Turenne.

« Qu'est-ce qu'une armée ? demande l'orateur.
» C'est un corps animé d'une infinité de passions
» différentes, qu'un homme habile fait mouvoir

» pour la défense de la patrie; c'est une troupe
» d'hommes armés qui suivent aveuglément les
» ordres d'un général dont ils ne connoissent
» pas les intentions; c'est une multitude d'ames,
» pour la plupart viles et mercenaires, qui, sans
» songer à leur propre réputation, travaillent à
» celle des rois et des conquerans; c'est un as-
» semblage confus de libertins qu'il faut assujétir
» à l'obeissance, de lâches qu'il faut mener au
» combat, de téméraires qu'il faut retenir, d'im-
» patiens qu'il faut accoutumer à la constance. »

Avec moins de développement et d'étendue, les poètes ne laissent pas de définir le plus souvent à la manière de l'orateur. Qu'est-ce qu'un véritable ami? Lafontaine va nous l'apprendre par cette charmante définition:

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur:
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même;
Un songe, un rien, tout lui fait peur
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

DÉLIBÉRATIF. Cet adjectif s'applique à un genre d'éloquence où il s'agit de faire prendre à un peuple, à une assemblée qui délibère sur des affaires d'état, une résolution pour ou contre; de déterminer la volonté générale pour les me-

sures qu'on lui propose, où de la détourner de celles qu'elle a prises, ou qu'elle est sur le point de prendre. Si c'est dans un sénat, dans un conseil que l'on harangue, on doit employer un style clair, grave, sententieux, fort d'idées et de raisonnemens. Si c'est devant l'assemblée du peuple, on peut entremêler ses raisonnemens qui doivent être d'une extrême clarté, de quelques mouvemens vifs et animés; car le peuple se laisse bien plus persuader qu'il ne se laisse convaincre, à cause de l'impuissance où il est de suivre longtemps le fil d'un raisonnement.

L'orateur qui s'est voué au *genre délibératif*, doit avoir étudié et approfondi les matières sur lesquelles il veut parler. S'il traite des finances, de la guerre, de la paix, des traités, du commerce, des intérêts et des institutions de l'Etat, etc., il doit tellement posséder ces différens sujets et s'y montrer si habile, que, lors même qu'il ne parvient pas à faire entrer son auditoire dans ses vues, on ne puisse pas lui reprocher d'avoir posé de faux principes, mais seulement de s'être trompé dans quelques conséquences éloignées.

Les *Philippiques* de Démosthène et les *Catilinaires* de Cicéron sont, à beaucoup d'égards, de beaux modèles d'éloquence dans le *genre délibératif*. Les discours de Caton dans le sénat ro-

main, lorsqu'on y délibéroit sur la destinée de Carthage, sont aussi dans ce genre.

Dans ces temps modernes, plusieurs discours prononcés dans le parlement d'Angleterre, et dans les différentes assemblées nationales de France, depuis la révolution de 1789, appartiennent au *genre délibératif*, et peuvent être cités comme des modèles. Ceux que M. le cardinal Maury, le comte de Mirabeau et quelques autres prononcèrent à la tribune de l'assemblée constituante, donnent une juste idée de la manière dont ce genre peut être employé parmi nous.

DELICATESSE (DANS L'EXPRESSION). Elle consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caractères.

Pour imiter la *délicatesse* du sentiment, il suffit que l'expression soit naïve et simple. Les fables de Lafontaine sont remplies de ces sortes d'expressions.

Mais si la *délicatesse* de l'expression a pour objet de ménager la *délicatesse* du sentiment, soit dans nous-mêmes, soit dans les autres, c'est alors que l'expression, au lieu d'être naïve, doit être détournée ou demi-obscure. On désire d'être compris, et l'on craint de l'être. Ainsi, l'expression est, soit pour la pensée, soit pour le senti-

ment, un voile léger qui rassure une ame et qui la trahit. Des exemples de cette *délicatesse* la feront mieux connoître que tout ce que l'on en pourroit dire.

« Un mari ne cessoit de faire l'éloge de sa première femme à la seconde : *Hélas ! monsieur*, lui dit celle-ci, *qui la regrette plus que moi !*

« L'impératrice Marie-Thérèse demandoit à un seigneur françois qu'elle voyoit pour la première fois, s'il croyoit, comme on le disoit, que la princesse de *** fût la plus belle personne du monde ; il lui répondit : Madame, je le croyois hier. »

« Un grenadier saluoit en espagnol le maréchal de Berwick : Grenadier, lui dit ce général, où avez-vous appris l'espagnol? — *A Almanza.* M. de Berwick avoit gagné la bataille de ce nom. »

Il faut distinguer la *délicatesse* de la finesse : l'une est dans le sentiment, et l'autre est dans l'esprit. Celle-ci manque souvent du naturel dont celle-là ne sauroit se passer.

DEMONSTRATIF. Cet adjectif est celui d'un genre d'éloquence, où l'orateur se propose de louer ou de blâmer : tel est le but des panégyriques, des sermons, des oraisons funèbres, des discours académiques, etc.

Ce genre est susceptible de tous les ornemens de l'art oratoire. Cependant l'orateur ne doit pas les semer à profusion, mais doit s'en servir avec réserve et retenue ; car trop d'ornemens fatiguent l'imagination de l'auditeur, comme un éclat trop vif est nuisible à la vue du spectateur.

On emprunte les éloges que l'on fait des personnes, de leur patrie, de leurs parens, de leur éducation, de leurs qualités, soit du cœur, soit de l'esprit, de leurs biens extérieurs, comme leurs richesses, leur crédit, leurs emplois, leurs bonnes ou belles actions. Au contraire, la mauvaise éducation, les vices du cœur, les défauts de l'esprit, etc., fournissent la matière du blâme ou de l'invective.

On trouve plusieurs exemples de ce genre d'éloquence dans l'antiquité. Les égyptiens louoient ou blâmoient la mémoire des morts, après avoir examiné leur vie. Il y avoit chez les Grecs des éloges publics pour les guerriers qui étoient morts en combattant pour la patrie.

Cicéron offre, soit dans ses plaidoyers, soit dans ses harangues particulières, les modèles les plus parfaits de l'art de louer, avec autant de délicatesse que de grandeur. Son oraison pour Marcellus est dans ce genre un morceau accompli.

Lorsque Rome eut perdu sa liberté, et qu'il y

restoit encore quelque éloquence, la louange y fut prostituée, et l'accusation, ou interdite, ou changée en délation. L'éloge funèbre de Tibère fut prononcé par Caligula; Claude fut loué par Néron; le panégyrique de Trajan, par Pline le jeune, fut l'expiation de ces turpitudes de l'éloquence chez les Latins.

Parmi nous, M. Thomas est l'orateur dont les éloges font le plus d'honneur à notre siècle, si toutefois ceux de Fontenelle et de d'Alembert doivent leur céder la palme. Quelques oraisons funèbres de Bossuet et de Fléchier, et cinq ou six panégyriques, au nombre desquels il faut compter celui de St.-Vincent de Paul, par le cardinal Maury, le disputent à tout ce que les anciens nous ont laissé de plus beau dans ce genre d'éloquence, si néanmoins on peut mettre en parallèle les chefs-d'œuvre de l'éloquence sacrée avec ceux de l'éloquence profane.

DÉNOUEMENT. C'est le point où aboutit et se développe l'intrigue d'un poème, ou épique ou dramatique.

Le *dénouement* dans l'épopée est un évènement qui tranche le fil de l'action, par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur du héros qui en est l'objet.

Le *dénouement* de la tragédie est souvent le

même que celui de l'épopée ; mais il est ordinairement amené avec plus d'art : le plus parfait est celui où l'action long-temps balancée, tient l'ame du spectateur flottante entre l'espérance et la crainte jusqu'à son achevement.

L'art du *dénouement* consiste à le préparer sans l'annoncer : pour cela, il faut disposer l'action de manière qu'il soit produit par ce qui le précède, mais d'une manière imprévue.

Le *dénouement* de la comédie n'est pour l'ordinaire qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons et met tout le ridicule en évidence. Il a cela de commun avec celui de la tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du sujet et de l'enchaînement des situations. Il a cela de particulier, qu'il n'a pas besoin d'être imprévu ; car, souvent même, il n'est comique qu'autant qu'il est annoncé.

Lorsque le *dénouement* comique est adroit et bien amené, c'est une beauté de plus, et une beauté d'autant plus précieuse, qu'elle couronne toutes les autres ; mais Molière a pensé, comme les anciens, qu'après avoir instruit et amusé pendant deux heures, qu'après avoir bien châtié le ridicule ou le vice, en le livrant au mépris et à la risée des spectateurs, la manière plus ou moins

adroite, plus ou moins naturelle de terminer l'action comique, ne devoit pas décider du succès.

DÉPRÉCATION (LA) est une figure de pensée qui consiste à remplacer un raisonnement par une prière adressée à la personne que l'on veut persuader. Par-là, on substitue adroitement la persuasion à la conviction, lorsqu'on prévoit que celle-ci ne produiroit pas assez d'effet.

La *déprécation* est un mouvement qui anime le discours, et dispose l'ame de l'auditeur aux impressions qu'un faux raisonnement ne sauroit exciter par les motifs les plus capables de l'émouvoir. Nos bons sermons en offrent de beaux modèles.

DESCRIPTIF (LE GENRE) est d'invention moderne, en fait de poésie. Il faut le dire, ni la raison ni le goût ne l'approuvent. Qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de descriptions que rien n'amène; que le poète en regardant autour de lui *décrive*, pour le seul plaisir de *décrire*, tout ce qui se présente à ses yeux; qu'il passe d'un objet à l'autre par le moyen de quelques transitions ou imperceptibles ou forcées; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser ses lecteurs.

Toute composition raisonnable doit former un

ensemble, un tout dont les parties soient liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : or, dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : s'il s'y trouve des beautés, elles se détruisent par leur succession monotone ou par leur discordant assemblage.

DESCRIPTION. Ce mot signifie la définition d'une chose par quelques-unes de ses propriétés ou circonstances particulières. Elle est suffisante pour donner une idée de cette chose, et non pour en faire connoître la nature.

La *description* est une figure dont l'usage est fréquent dans le discours oratoire et dans la poésie. On en distingue de plusieurs sortes : 1° celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, de la peste, d'un naufrage, etc.; 2° celle des temps, autrement nommée *Chronographie*, comme du lever et du coucher du soleil, de la nuit, etc.; 3° celle des lieux, que l'on nomme *topographie*, comme celle d'un palais, d'un jardin, d'une ville, etc.; 4° celle des personnes ou des caractères, comme les portraits. Telle est celle que Boileau fait de la mollesse dans le *Lutrin* :

La mollesse oppressée
Dans sa bouche à l'instant sent sa langue glacée ;
Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Si l'on oppose la *description* d'un objet à celle d'un autre objet, il en résulte une autre espèce de figure que l'on nomme *parallèle*.

DEVISE. Trait de caractère exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, mais plus souvent accompagnés d'une figure allégorique.

Dans la *devise*, on distingue le corps et l'ame : le corps, c'est la figure ; l'ame, ce sont les paroles. La figure doit être simple pour être aisément dessinée ; distincte, afin que l'on puisse reconnoître facilement l'objet ; noble, ou du moins agréable à l'imagination, c'est-à-dire, que rien de bas ni de dégoûtant n'y doit entrer.

Les mots, ou l'inscription qui forme l'ame de la *devise*, doit être concise et juste : concise, de manière qu'elle laisse deviner quelques-uns des rapports entre la figure et l'objet ; juste, parce que toute comparaison doit l'être et que la *devise* en est une.

La *devise* est une invention de la chevalerie : ce fut d'abord la marque distinctive de l'armure des chevaliers, et c'étoit sur leur écu ou sur leur cuirasse qu'elle étoit gravée. Voici quelques exemples de *devises* qu'il est bon de connoître, quoiqu'elles ne soient plus en usage que sur les médailles et les jetons.

Dans les fêtes de la cour de Louis XIV, la de-

vise de ce souverain étoit *le soleil*, avec ces mots : *Nec cesso , nec erro ;* ou avec ceux-ci : *Nec pluribus impar.*

Celle du duc de Beaufort, amiral de France, étoit *la lune*, avec ces mots : *Soli paret, imperat undis.*

La devise des mousquetaires étoit *une bombe en l'air*, avec ces mots : *Quò ruit et lethum.*

Le P. Bouhours a fait un traité sur les *devises*, qu'on ne lit plus, parce qu'on ne fait plus de *devises.*

DIALOGUE. Entretien de deux ou de plusieurs personnes.

Le *dialogue* est la plus ancienne façon d'écrire. Le livre de Job nous en offre des exemples, ainsi que le cantique des cantiques. Dans l'antiquité profane on trouve aussi des *dialogues* sur les sujets les plus graves, comme sur les plus légers. De ce dernier genre sont les *dialogues* de Lucien, et du premier sont ceux de Platon. Cicéron nous a encore donné des modèles de dialogue dans ses traités de la vieillesse, de l'amitié, de la nature des dieux, dans ses Tusculanes, ses questions académiques, et son Brutus.

Parmi les modernes, Fénelon et Fontenelle se sont distingués dans le même genre.

On distingue deux sortes de *dialogues* : le *dia-*

logue philosophique, qui est celui où deux et même plusieurs personnes s'entretiennent sur quelque vérité, et le *dialogue* poétique qui a une action pour objet : tel est 1° celui qui entre quelquefois dans le poème épique, et dont la nature est d'être fort court; et tel est 2° celui qui caractérise le drame, soit tragique, soit comique. Il est encore une espèce de *dialogue* qui forme une scène, comme ceux des églogues de Virgile.

La liaison des idées, la rapidité et la clarté du style sont les qualités essentielles d'un bon *dialogue*.

DICTION (LA) est la manière de s'exprimer d'un écrivain, et que l'on nomme autrement, *élocution*, *style*.

Quoique les différens genres de composition exigent une *diction* différente, que le style d'un historien, par exemple, ne doive pas être celui d'un orateur; qu'une dissertation ne doive pas être écrite comme un panégyrique, et que le style d'un prosateur doive être différent de celui d'un poète, il est néanmoins des qualités générales, communes à toute espèce de *diction*, en quelque genre d'ouvrages que ce soit.

1° Elle doit être claire, parce que le premier but de la parole étant de rendre les idées, on doit

s'exprimer de manière qu'on puisse être aisément compris.

2° Elle doit être pure, c'est-à-dire, ne consister qu'en termes usités, placés dans l'ordre requis par la syntaxe, et être dégagée des mots nouveaux, ou de ceux qui ont vieilli et sont tombés dans le discrédit.

3° Elle doit être élégante. Cette qualité, qui consiste dans la propriété, le choix, l'arrangement et l'harmonie des mots, lui donne l'agrément de la variété.

4° Il faut qu'elle soit adaptée au sujet que l'on traite : ainsi, une histoire proprement dite ne doit point avoir la sécheresse d'un journal, des fastes ou des annales, sortes d'ouvrages qui n'admettent pas les plus simples ornemens.

DIDACTIQUE. Cet adjectif dérivé du grec, *didasco, j'enseigne*, signifie la manière de parler ou d'écrire dont on fait usage, pour enseigner ou pour expliquer la nature des choses.

Les anciens et les modernes nous ont donné plusieurs ouvrages dans le genre *didactique*, soit en vers, soit en prose. Tels sont le poème d'Hésiode, intitulé *les Travaux et les Jours ;* celui de Lucrèce, *de la Nature des choses ;* les *Géorgiques* de Virgile ; l'*Art poétique* d'Horace, imité

par Boileau ; l'*Essai sur la critique* et l'*Essai sur l'homme*, de Pope ; le poëme de la *déclamation théâtrale*, par Dorat ; celui de la *peinture*, par Watelet, etc.

Comme le genre *didactique* est voisin de la sécheresse et de la langueur, par sa marche unie et monotone, le poète doit s'appliquer à le varier dans ses formes, à l'enrichir dans ses détails, à y répandre de la chaleur, et à rendre au moins élégant, rapide et facile, ce qui ne peut être animé.

L'éloquence *didactique* doit être du genre tempéré ; la poésie d'un caractère noble, mais sage et mesuré, au-dessus de l'épître et au-dessous de l'ode. Les *Géorgiques* de Virgile sont le plus parfait modèle de ce genre qui renferme de grandes difficultés.

DIFFUS. Cet adjectif signifie un défaut du style, qui est opposé à la précision.

Le propre de ce défaut est de délayer la pensée dans une foule de paroles ; de l'affoiblir en l'etendant, de l'embarrasser dans un amas de pensées accessoires et inutiles ; de l'embrouiller, de l'obscurcir, en éloignant ses rapports les uns des autres, et en les rendant équivoques. Ainsi, la lenteur, la foiblesse, la mollesse, l'obscurité, et souvent l'ambiguité, sont attachées au style

diffus. Ce style est ordinairement celui des mauvais traducteurs et des avocats médiocres.

DIGRESSION (LA) est l'endroit d'un ouvrage où l'on traite de choses étrangères au sujet, mais qui rentrent dans l'ensemble et vont au but que l'orateur s'est proposé. Les *digressions* dans les discours d'éloquence ou dans les petits poëmes, sont comme les épisodes dans l'épopée et dans les pièces dramatiques. Comme les épisodes, elles doivent s'offrir comme d'elles-mêmes et naître du sujet : il faut aussi qu'elles soient courtes, pour ne pas faire oublier la matière principale qui est traitée.

DISCOURS. Ce mot signifie en général tout ce qui se prononce par le moyen de la parole, et dans un sens plus restreint, un assemblage de phrases et de raisonnemens réunis et disposés selon les règles de l'art, et destiné à être prononcé publiquement : c'est ce qu'on nomme *discours oratoire*, dénomination sous laquelle sont compris le plaidoyer, le panégyrique, l'oraison funèbre, le sermon, la harangue, le discours académique, etc.

Le *plaidoyer* est ou doit être l'application du droit au fait, et la preuve de l'un par l'autre. Le *panégyrique* est le tableau de la vie d'un

homme recommandable par ses actions, par ses talens, par ses vertus. L'*oraison funèbre* est l'éloge d'un grand personnage après sa mort. Le *sermon* est une exhortation raisonnée à la vertu, ou le développement de quelque vérité chrétienne. Le *discours académique* est la discussion d'un trait de morale, et plus souvent, de littérature. La *harangue* est un hommage rendu au mérite élevé en dignité.

Tout discours est composé de parties : ces parties sont l'exorde, la proposition ou la narration, la confirmation ou la preuve, et la péroraison.

Dans l'exorde, l'orateur expose simplement le sujet qu'il va traiter, ou les divers points de vue sous lesquels il l'envisage.

La proposition ou la narration renferme un plus long développement du sujet, ainsi que les principes dont l'application doit former la confirmation ou la preuve.

Celles-ci doivent se tirer ou du fond du sujet ou des lieux communs de l'éloquence.

La péroraison est une courte récapitulation des preuves auxquelles l'orateur ajoute quelques mouvemens pour opérer la persuasion, après avoir fait naître la conviction.

DISPOSITION (LA) est l'arrangement des parties d'un discours. L'exorde précède; vient

ensuite la proposition ou la narration, qui est suivie de la confirmation, à laquelle succède la péroraison ou la conclusion. On met quelquefois une partie à la place d'une autre : c'est alors une disposition artificielle.

DISSIMILITUDE (LA) est une figure de pensée qui indique ou qui développe les différences de deux objets, d'abord rapprochés comme analogues. Elle est le contraire de la *similitude*.

L'idylle du ruisseau par madame Deshoulières est un bel exemple de *dissimilitude*. Les trois premiers vers établissent l'analogie, et la *dissimilitude* se montre ensuite :

> Ruisseau, nous paroissons avoir un même sort :
> D'un cours précipité nous allons l'un et l'autre,
> Vous à la mer, nous à la mort;
> Mais hélas ! que d'ailleurs je vois peu de rapport
> Entre votre course et la nôtre ! etc.

DISTIQUE. Ce mot signifie un couplet de deux vers qui forment un sens. Les *distiques* de Caton sont célèbres par l'excellente morale qu'ils renferment, autant que par les graces du style.

Si le *distique* est propre à rendre une maxime, parce qu'il se grave facilement dans la mémoire, il devient fatigant et monotone, s'il revient trop souvent dans un poème un peu long. C'est là le

principal défaut des jeunes poètes qui, faute de savoir lier leurs idées, ne font leurs vers que deux à deux. Ce n'est pas la manière de Corneille, de Racine, de Boileau, de Voltaire; ce n'est pas non plus celle du traducteur des Géorgiques.

DITHYRAMBE. Espèce de poème née, chez les anciens, de la débauche et de la joie tumultueuse que l'ivresse inspire. Quoiqu'il n'admette que les saillies, ou plutôt les écarts d'une imagination échauffée par le vin, les règles n'y sont pourtant pas totalement négligées : il est même nécessaire qu'elles interviennent pour modérer ces saillies et cette sorte de dévergondage qui plaisent à l'imagination.

Dans ces derniers temps, quelques-uns de nos poètes ont voulu s'exercer dans le *dithyrambe;* mais ils se sont trompés, en donnant ce nom à des odes composées de stances et de vers inégaux : assurément, rien n'est plus éloigné du sens que l'on doit attacher à ce mot qu'un poème sur l'immortalité de l'ame.

DIVISION. En fait de discours oratoire, ce mot signifie le partage d'un sujet que l'on veut traiter, selon les différens points de vue sous lesquels on l'envisage.

Lorsqu'un sujet est simple et se présente tout

entier à l'esprit de l'auditeur, il est inutile de le diviser : mais s'il est vaste et compliqué, de manière que l'entendement n'en puisse pas saisir en même temps toutes les parties, la division est utile, et même nécessaire, en ce qu'elle empêche l'esprit de les confondre.

Les qualités d'une bonne *division* sont : la *brièveté*, qui n'admet aucune circonlocution, mais seulement les mots nécessaires; *l'intégrité* qui n'est autre chose que la correspondance complette de la *division* avec l'étendue du sujet, et ses parties intégrantes; la *simplicité* qui consiste à ne prendre pour membres de la *division* que les idées principales et distinctes l'une de l'autre.

Des membres d'une *division*, on forme d'autres *divisions*; c'est ce que l'on nomme *subdivisions*.

Il faut lire Bourdaloue et Massillon, pour trouver des modèles de bonnes *divisions* et *subdivisions*.

DRAME. Ce mot dérivé du grec, qui signifie *action*, s'applique à un ouvrage en prose ou en vers, qui ne consiste pas dans un simple récit, comme le poème épique, mais dans la représentation d'une *action*.

Les anciens comprenoient sous le nom de *drame*, la tragédie, la comédie, et la satire, sorte de spectacle, moitié sérieux, moitié bouffon.

Parmi nous les différentes espèces de *drame* sont la tragédie, la comédie, la pastorale, les opéra, et la farce.

On donne aujourd'hui plus particulièrement le nom de *drame* à une espèce de tragédie populaire, en prose, où l'on représente les évènemens les plus funestes et les situations les plus malheureuses de la vie commune. Un peuple qui ne demande qu'à être ému fortement, peut bien se plaire à la représentation des malheurs d'un individu, d'une famille ou d'un peuple, à ces tableaux déchirans des misères de l'humanité; mais un monde éclairé, cultivé, délicat, qui aime à goûter ces jouissances de l'esprit et de l'ame, que le développement du cœur humain, l'éloquence des passions, les charmes de la poésie mêlent à l'illusion du théâtre de Racine et de Voltaire; ce monde, dis-je, fait peu de cas d'un drame qui, avec des cris, des larmes, des sanglots, l'a physiquement ému.

DUBITATION (LA) est une figure de pensée, par fiction, dans laquelle celui qui parle paroît incertain du parti qu'il doit prendre, quoiqu'il sache à quoi s'en tenir.

Un orateur feint quelquefois de *douter*, afin d'obliger ceux à qui il parle de faire attention aux motifs qui le déterminent, par la comparaison

qu'il en fait avec ceux qui pourroient séduire ses auditeurs, et dont il découvre le foible dans sa délibération. C'est par une *dubitation* de cette espèce que Scipion commence son discours à des soldats révoltés : (*Tit.-Liv. XXVIII.* 27.)

« Devant vous, je ne trouve, pour m'expliquer, ni pensée, ni expression, puisque je ne sais pas même de quel nom je dois vous appeler. Vous nommerai-je citoyens? vous venez de trahir votre patrie : soldats? vous avez méconnu l'autorité, abandonné les auspices, violé la religion du serment : ennemis? l'extérieur, l'air, l'habillement, le maintien m'annoncent des citoyens; les actions, les discours, les projets, les dispositions me font voir des ennemis. »

E

ÉCOLE. Au propre, ce mot signifie un endroit où des maîtres instruisent des élèves dans quelque art ou quelque science. Au figuré, c'est une pépinière d'hommes que l'on cultive pour les besoins ou pour les agrémens de la société.

Ainsi, les arts de pure industrie ont une *école*, que l'on nomme atelier. Les arts libéraux ne sauroient fleurir sans *écoles*, parce qu'on ne peut ailleurs en apprendre les élémens.

En France, il y a des *écoles* pour tous les arts utiles et pour toutes les sciences; et l'université impériale est elle-même une vaste *école* qui en renferme une infinité d'autres dans son sein.

Nous avons encore des *écoles*, soit pour l'art militaire, soit pour les arts d'agrément; le conservatoire de musique est une *école* de chant.

L'*école* polytechnique est une *école* spéciale où d'habiles maîtres, sous l'inspection d'un gouverneur, enseignent à des élèves choisis après un sévère examen, les principes de la haute géométrie et l'application de ces principes, tout ce qui

concerne la science du génie, de l'artillerie et de l'architecture militaire.

D'après les statuts de l'université, une *école normale* est établie à Paris : des maîtres consommés dans l'enseignement public y sont chargés d'apprendre à trois cents élèves qui ont achevé leurs études, la bonne méthode de l'enseignement.

Autrefois, on entendoit par le mot *école* l'enseignement théologique et philosophique, d'où on a formé le mot de *scholastique*.

St.-Thomas d'Aquin a été surnommé l'*ange de l'école*, à cause de la méthode scholastique qu'il a adoptée dans ses ouvrages.

ÉGLOGUE. Ce mot signifie *l'imitation*, *la peinture des mœurs champêtres*, dans la poésie pastorale.

L'*églogue* est une espèce de poème dramatique où le poète introduit des acteurs sur une scène et les fait parler. Le lieu de la scène doit être un paysage qui plaise aux yeux, comme les bois, les prairies, le bord des rivières, des fontaines, etc.

Tout l'esprit de l'*églogue* doit être en sentimens et en images : on ne veut voir dans les bergers qui en sont les acteurs que des hommes bien organisés par la nature, et à qui l'art n'ait point appris à composer et à décomposer leurs idées. Ce n'est que par les sens qu'ils sont instruits et af-

fectés, et leur langage doit être comme le miroir où ces impressions se retracent. C'est là le mérite dominant des églogues de Virgile.

ÉLÉGANCE. Ce mot qui vient du latin, *electus*, choisi, s'applique au style dont les pensées sont justes, les mots propres et bien placés, et les expressions conformes aux règles de la langue et aux lois de l'usage et du goût, et qui ne sent en aucune manière la gêne et la recherche. Ainsi, l'*élégance* est la réunion de toutes les graces du style; et c'est par elle qu'un ouvrage relu sans cesse a toujours un air de nouveauté.

Un discours peut être élégant, sans être un bon discours, l'*élégance* n'étant que le mérite des paroles; mais un discours ne peut être absolument bon, sans être *élégant*.

La langueur et la mollesse du style sont voisines de l'*élégance*; et parmi ceux qui la recherchent, il en est peu qui évitent ces écueils. Pour donner de l'aisance à leur expression, ils la rendent lâche et diffuse; leur style est poli, mais efféminé.

Le point essentiel est de concilier l'*élégance* avec le naturel. Pour y parvenir, il y a deux moyens, le choix des idées et des choses, et le talent de placer les mots. Dire des choses que tout le monde a confusément dans l'ame, mais que personne n'a pris soin de démêler, d'expri-

mer, de placer à propos ; les dire dans les termes les plus simples et en apparence les moins recherchés, c'est le moyen d'être à la fois naturel et élégant.

Cependant un écrivain qui a du goût peut rendre des idées communes, de manière à leur donner le relief de la nouveauté par le choix des expressions. Lafontaine est en ce genre un beau modèle. On peut aussi donner de la grace à un mot bas et trivial, en le plaçant auprès d'autres mots qui en font disparoître ce qu'il peut offrir de désagréable à l'esprit.

ÉLÉGIE. Ce mot veut dire une *plainte*. En effet, l'*élégie* doit son origine aux plaintes usitées de tout temps dans les funérailles. Après avoir long-tems gémi sur un cercueil, elle pleura les disgraces de l'amour. Ce langage de la douleur dont elle s'étoit servie dans les cérémonies funèbres, elle l'employa dans les plaintes des amans, et jusque dans leurs chants de triomphe elle se souvint de sa première origine.

Dans toutes ses vicissitudes, ses pensées furent toujours vives et naturelles ; ses sentimens tendres et délicats ; ses expressions simples et faciles ; et toujours elle conserva cette marche inégale dont Ovide lui fait un si grand mérite. En effet, grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tran-

quille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre.

Ovide, Properce, Tibulle, chez les anciens, ont excellé dans l'*élégie*. C'est en lisant ces poètes charmans que l'on voit comment l'*élégie* est tantôt passionnée, tantôt triste, et tantôt gracieuse.

Les meilleures des *élégies* modernes sont connues sous d'autres titres, comme les idylles de madame Deshoulières aux moutons, aux fleurs, etc., modèles d'*élégie* dans le genre gracieux; les vers de Voltaire sur la mort de mademoiselle Lecouvreur sont un parfait modèle d'*élégie* passionnée.

Celle que Lafontaine a faite sur la disgrace du surintendant Fouquet, son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un chef-d'œuvre de poésie, de sentiment et d'éloquence.

ÉLISION. Ce mot signifie le retranchement d'une voyelle qui termine un mot, devant celle qui commence le mot suivant.

Dans la poésie françoise, nous n'avons d'autre *élision* que celle de l'*e* muet devant une voyelle. Tout autre concours de deux voyelles y est interdit : tel est le précepte de Boileau :

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

(ART POÉT.)

Cette rencontre de deux voyelles qui ne s'élident pas, se nomme *hiatus*, nom latin qui signifie *une grande ouverture de la bouche.*

ELLIPSE (L') est une figure par laquelle on sous-entend dans le discours quelque terme que le lecteur supplée aisément. Ce retranchement, en abrégeant le discours, lui donne plus de vivacité et de force, si toutefois il n'y jette ni ambiguité, ni obscurité.

Il y a un bel exemple d'*ellipse*, dans ce célèbre vers de Racine :

Je l'aimois inconstant; qu'aurois-je fait fidèle?

La construction grammaticale vouloit que Racine écrivît : *Si je l'aimois, quand il étoit inconstant, qu'aurois-je fait s'il eût été fidèle :* mais combien le tour elliptique du vers a plus de force et plus d'énergie!

Il est fort ordinaire de retrancher devant le présent de l'infinitif, le verbe qui le précéde et le régit : ainsi, l'on dit, par *ellipse : Que faire? que dire? où aller?* au lieu de *que faut-il faire?* etc; dans une exclamation : *quoi! souffrir cet affront!* au lieu de *je souffrirai cet affront!* C'est encore par une *ellipse* que l'on retranche les articles *le*, *la*, *les*, devant les noms communs pris dans un sens indéterminé, ou dans un sens déterminé,

lorsqu'il y en a plusieurs qui se suivent, comme dans ces vers de la tragédie d'Ariane, de Thomas Corneille :

Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne,
J'ai tout abandonné, repos, gloire, couronne.

ELOCUTION. Ce mot signifie cette partie de la rhétorique qui traite de la diction et du style de l'orateur. C'est aussi une partie du discours avec l'*invention* et la *disposition*.

La clarté est la loi fondamentale du discours oratoire, et conséquemment une qualité essentielle de l'*élocution*. On parvient par deux moyens à cette clarté, en mettant les idées, chacune à sa place, dans l'ordre naturel, et en exprimant nettement chacune de ces idées.

La seconde loi non moins importante que la première, et la qualité qui donne le plus de force à l'*élocution*, c'est la *propriété des termes*. De cette *propriété des termes*, naissent la précision dans les matières de discussion, l'élégance dans les sujets agréables, l'énergie dans les sujets grands ou pathétiques.

La troisième loi de l'*élocution* est qu'elle soit convenable au sujet. Cette convenance consiste à n'employer que des idées propres au sujet, simples dans un sujet simple, nobles dans un sujet élevé, riantes dans un sujet agréable.

La quatrième loi de l'*élocution*, c'est l'harmonie. Cette qualité consiste à n'employer que des mots d'un son agréable et doux, à éviter le concours des syllabes rudes et celui des voyelles, néanmoins sans affectation ; à ne pas mettre entre les membres des phrases trop d'inégalité, surtout à ne pas faire les derniers membres trop courts, par rapport aux premiers ; à éviter également les périodes trop longues et les phrases trop courtes ; à savoir entremêler les périodes soutenues et arrondies, avec d'autres qui le soient moins, et qui servent comme de repos à l'oreille. (*Voy.* STYLE.)

ÉLOGE. Louange que l'on donne à quelque personne ou à quelque chose, en considération de son mérite, de son rang, de ses vertus, etc.

On appelle *éloges académiques* ceux qu'on prononce dans les sociétés littéraires, à l'honneur des membres qu'elles ont perdus. Cet usage déjà ancien, fut établi par l'académie françoise, et passa dans celles des sciences et des inscriptions et belles-lettres Il a été conservé par l'*Institut*, et c'est le secrétaire de la classe qui est chargé de prononcer l'*éloge* du mort qui en étoit membre.

Outre ces *éloges* qui avoient pour objet les services, les talens et les bonnes qualités des académiciens décédés, l'académie françoise avoit adopté la coutume de proposer pour son prix annuel

d'éloquence, l'éloge de quelque personnage historique, et recommandable, ou par de grands services rendus à l'Etat, ou par de grands talens, ou par d'éminentes vertus. M. Thomas fut le premier qui donna un grand éclat à ce nouveau genre de discours. Il eut beaucoup d'imitateurs et peu de rivaux.

Fontenelle et d'Alembert se sont distingués par leurs *éloges* académiques historiques; mais de tous les *éloges* oratoires prononcés par les secrétaires de l'académie françoise, il seroit difficile d'en citer un seul pour modèle d'éloquence dans ce genre. (*Voyez l'Essai sur les éloges par Thomas.*)

ELOQUENCE. On entend par l'*éloquence*, l'art ou le talent de faire passer avec rapidité et d'imprimer avec force dans l'ame des autres le sentiment profond dont on est pénétré. Ainsi, on peut être éloquent par le silence et par le geste, comme par le discours : on peut l'être aussi par une seule phrase, par un seul mot.

Tarquin le Superbe fait un geste éloquent, lorsque dans son jardin il abat les têtes des pavots qui s'élevoient au-dessus des autres, en présence de l'envoyé de son fils.

C'étoit un homme bien éloquent que ce matelot anglois qui fit résoudre la guerre contre l'Espa-

gne, en 1740. «Quand les Espagnols, dit-il en présence des communes de l'Angleterre, «quand » les Espagnols, m'ayant mutilé, me présentè» rent la mort, je recommandai mon ame à » Dieu et ma vengeance à ma patrie. »

On distingue ordinairement d'après Aristote, trois genres d'*éloquence oratoire*, le *délibératif*, le *démonstratif* et le *judiciaire*. (*Voyez ces trois articles à leurs lettres.*)

Outre ces trois genres qui sont relatifs aux sujets que l'*éloquence* doit traiter, il en est trois autres qui sont relatifs à ses trois différens objets, qui sont d'instruire, de toucher et de plaire; ce qu'on appelle aussi les trois devoirs de l'orateur. Ces genres sont le *simple*, le *sublime* et le *tempéré*.

L'*éloquence* du *genre simple* est celle qui a des choses simples à exposer; la clarté et l'élégance sont tout ce qui lui convient, la clarté dans les expressions, l'élégance dans le choix et l'assortiment qu'on en fait.

L'*éloquence* du *genre sublime* est celle qui, majestueuse, abondante, magnifique, réunit en soi tout ce que l'art oratoire a d'élevé, de fort et de véhément. Telle est la définition qu'en donne Cicéron, dans le livre *de l'Orateur*.

L'*éloquence* du *genre tempéré* est celle qui tient le milieu entre celle du genre simple et celle du

genre sublime. C'est celle qui est d'usage dans ces discours d'appareil, dans ces harangues publiques, dans ces complimens étudiés, où l'on a besoin de couvrir de fleurs la stérilité de la matière.

La grande *éloquence* s'étoit établie en France, avant 1789, dans la chaire chrétienne; c'est là que par l'organe des Bourdaloue, des Bossuet, des Massillon, des Fléchier, elle déployoit, dans le beau siècle de Louis XIV, toute sa force, toutes ses richesses et toute sa magnificence. Dans le dix-huitième siècle, plusieurs orateurs d'un moindre mérite, néanmoins éloquens, se firent admirer, et offrirent de temps en temps dans leurs discours, des traits auxquels leurs prédécesseurs auroient applaudi.

Au commencement de la révolution, cette *éloquence* dont nous parlons, devint muette dans la chaire et passa à la tribune de l'Assemblée nationale, où elle se fit admirer de temps en temps dans le genre délibératif, jusqu'à l'époque où elle en fut chassée par les factions. Où est-elle aujourd'hui? M. Fressinous nous l'avoit un instant rappelée dans le temple de St.-Sulpice.

Outre les trois premiers genres d'*éloquence* dont nous avons parlé au commencement de cet article, on en peut compter un quatrième, savoir, le *genre militaire*. Les anciens historiens

nous ont conservé un grand nombre de harangues adressées par des généraux à leurs soldats, par lesquelles nous pouvons nous faire une assez juste idée de cette sorte d'éloquence, qu'elles aient été ou non prononcées.

Ce genre se réduit à parler sur le champ, en certaines circonstances, pour encourager les troupes au combat. Ces sortes de harangues doivent être courtes, prononcées avec beaucoup de feu et d'action. Le discours que Henri IV tint à son escadron, à la bataille d'Ivri, est connu de tout le monde; mais il est du nombre de ceux qu'on relit toujours avec la même admiration. « Mes compagnons, dit-il aux seigneurs et aux soldats qui composoient ce corps, « si vous courez aujourd'hui ma fortune, je cours aussi la » vôtre. Je veux vaincre ou mourir avec vous. » Gardez bien vos rangs, je vous prie ; si la chaleur du combat vous les fait quitter, pensez » aussitôt au ralliement : c'est le gain de la bataille..... Si vous perdez vos enseignes, cornettes et guidons, ne perdez point de vue mon » panache blanc, vous le trouverez toujours au » chemin de l'honneur et de la victoire. »

Ce que nous avons dit relativement à l'*éloquence* oratoire s'applique à l'*éloquence* poétique. On en trouve dans nos grands poètes d'excellens morceaux dans tous les genres. La scène

d'Auguste avec Cinna, dans la tragédie de ce nom où les différentes formes de gouvernement sont discutées, offre un vrai modèle d'*éloquence* dans le genre délibératif.

EMBLÊME. L'*embléme* est un petit tableau, qui exprime allégoriquement une pensée morale ou politique, comme lorsqu'on a représenté la fortune, comme une femme svelte et légère, un pied en l'air, touchant à peine du bout de l'autre pied un point d'une roue ou d'un globe, et tenant dans ses mains un voile enflé par le vent.

L'*embléme* n'est jamais qu'une métaphore qui parle aux yeux. Les devises sont bien aussi des figures allégoriques; mais dans celles-ci, elles sont relatives à un caractère particulier, et dans les *emblémes*, à une idée générale.

EMPHASE. Ce mot dérivé d'un mot grec composé, qui signifie *montrer en évidence*, a plusieurs acceptions dans la langue françoise : on le prend tantôt pour la magnificence, la pompe et l'éclat du style ; tantôt pour une affectation déplacée, soit dans la prononciation, soit dans les tours de l'élocution.

Dans le premier sens, l'*emphase* est l'emploi d'un mot qui dit beaucoup dans la place où il est, et qui donne plus à penser qu'il n'exprime. Les

noms de *Rome* et de *Romain* sont souvent employés avec *emphase :*

Sertorius, dans la tragédie de ce nom, par Corneille (acte III, scène 2), dit à Pompée :

> Vous me pourriez sans doute épargner quelque peine,
> Si vous vouliez avoir l'ame toute *romaine.*

C'est en ce sens que Corneille (*Cinna*, acte III, scène 4), fait dire par Emilie :

> Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose !
> Aux deux bouts de la terre, en est-il un si vain
> Qu'il prétende égaler un citoyen *romain ?*

Dans le second sens, l'*emphase* est un défaut, soit dans les paroles, soit dans l'action de l'orateur. On dit d'un mauvais prédicateur qu'il prononce avec *emphase*, qu'il y a beaucoup d'*emphase* dans ses compositions.

ENERGIE. Ce mot dont le sens a beaucoup de rapports avec celui du mot *emphase*, exprime une qualité qui, dans un seul mot, ou dans un petit nombre de mots, fait appercevoir ou sentir un grand nombre d'idées ; ou qui au moyen du petit nombre d'idées exprimées par les mots, excite dans l'ame des sentimens d'admiration, de respect, d'horreur, d'amour, de haine, etc., que les mots seuls ne désignent point.

Lorsque l'écrivain sacré a dit : *Dieu dit que la lumière soit faite, et la lumière fut faite*, il s'est énoncé avec une grande énergie, quoiqu'il ne naisse aucune autre idée de cette belle expression que celle de la toute-puissance qui y est caractérisée. Cette toute-puissance n'est point nommée ; mais on la voit agir, elle étonne, elle subjugue.

ENIGME. Ce mot désigne un petit ouvrage ordinairement en vers, où, sans nommer un sujet, on le décrit, par ses causes, par ses effets et ses propriétés, mais sous des termes et des idées équivoques pour exciter l'esprit à la découvrir.

Pour qu'une *énigme* soit bonne, il faut que les traits employés dans la description, pris tous ensemble, ne puissent s'appliquer qu'à une seule chose, quoique pris séparément ils conviennent à plusieurs.

Les *énigmes* chez les anciens consistoient dans une sentence mystérieuse, ou dans une proposition cachée sous des termes obscurs que l'on donnoit à deviner. Tout le monde connoît l'énigme du Sphinx qu'Œdipe parvint à deviner.

On donne aujourd'hui ce dernier nom à ceux qui s'occupent de deviner les charades, les énigmes et les logogriphes, tous jeux de mots qui ne conviennent qu'aux oisifs.

ENJAMBEMENT. C'est une construction poétique vicieuse, surtout dans les vers alexandrins. On dit qu'un vers enjambe sur un autre, lorsque la pensée du poète n'est point achevée dans le même vers, et ne finit qu'au commencement ou au milieu du vers suivant. Les exemples de ce défaut ne sont pas rares; en voici un seul :

Craignons qu'un Dieu vengeur ne lance sur nos têtes
La foudre inévitable.

Ce n'est pas assez d'éviter l'*enjambement* d'un vers à l'autre, il faut de plus éviter d'enjamber du premier hémistiche au second; c'est-à-dire que si l'on porte un sens au-delà de la moitié du vers, il ne faut pas l'interrompre avant la fin, parce qu'alors le vers paroît avoir deux repos et deux césures.

Si l'*enjambement* est défendu dans les vers de douze syllabes, il est autorisé dans les vers de dix syllabes, où quelquefois il produit de l'agrément.

C'est à Malherbe le premier que l'on doit la correction de ce défaut dans lequelle les poètes ses prédécesseurs ne se faisoient pas scrupule de tomber. On peut faire ce reproche à quelques versificateurs de nos jours, et même à des poètes distingués: tant la versification est un métier difficile.

ENTHOUSIASME. Ce mot qu'il est très-difficile de bien définir, signifie une vive émotion de l'ame, causée par la multitude et la variété de ses idées, par leur importance et par leur direction vers une seule idée qui les lie et les rappelle toutes, et qui est comme un point d'appui pour l'attention parcourant une multitude d'idées.

Il ne faut pas confondre l'*enthousiasme* avec la *fureur poétique*, si toutefois celle-ci existe ; car il y a bien de la différence entre un mouvement qui élève l'esprit et échauffe l'imagination, et ce dernier mouvement qui ôte à l'esprit l'usage de la réflexion, de la raison même, et précipite l'imagination d'écarts en écarts, souvent plus ridicules les uns que les autres.

L'*enthousiasme* est à la vérité un sentiment vif, une émotion impétueuse ; mais ce sentiment est produit par plusieurs causes qui n'ont rien de commun avec la *fureur*. Un poëte doué d'une imagination brillante et vive forme un tableau composé de tous les traits qu'elle lui fournit ; son ame s'échauffe à la vue de son propre ouvrage ; il veut l'exprimer par la poésie, et pour cela il fait passer dans son style tous les mouvemens qu'il éprouve, toutes les images qui le frappent.

Le poëte n'est pas le seul qui soit susceptible d'*enthousiasme* ; l'orateur et l'artiste ne sauroient

s'en passer absolument, s'ils veulent produire des ouvrages que l'on puisse admirer. Sans *enthousiasme*, point de création, et sans création les artistes et les arts rampent, et demeurent confondus dans la foule.

Pour se faire une idée de l'*enthousiasme*, il faut lire les cantiques de l'Ecriture-Sainte, les psaumes de David et les écrits des prophètes.

Il y a deux sortes d'*enthousiasme :* l'un qui produit, savoir celui des poètes, des orateurs et des artistes ; et un autre qui admire : celui-ci est toujours la suite et le salaire du premier, et la preuve certaine qu'il a existé.

Il n'est point d'*enthousiasme* sans génie ni sans talens : ainsi, un poète, un artiste médiocre ont beau se battre les flancs et s'agiter comme la sibylle sur son trépied, tout ce qu'ils disent et tout ce qu'ils font n'en paroît que plus froid. De grandes et belles idées, et en grand nombre, qui se présentent à une ame grande, noble, sensible et délicate, voilà ce qui produit le véritable *enthousiasme*.

Tous ceux que l'on appelle *enthousiastes* n'ont donc pas l'*enthousiasme*.

ENTR'ACTE (UN) est un intervalle qui, dans la représentation d'une pièce de théâtre, en sé-

pare les actes, et donne du relâche à l'attention des spectateurs. Nous avons dit ailleurs que l'*entr'acte*, qui est un repos pour les spectateurs, n'en est pas un pour les acteurs, qui doivent être censés occupés, lorsqu'on croit qu'ils respirent dans la coulisse.

ÉNUMÉRATION Figure de rhétorique, par laquelle on rassemble les traits les plus frappans d'un objet qu'on veut dépeindre, afin de persuader, d'émouvoir et d'entraîner l'esprit, sans lui laisser le temps de se reconnoître.

ÉPIGRAMME (L') est un petit poème susceptible de toutes sortes de sujets, qui doit finir par une pensée vive, juste et inattendue. Ces trois qualités sont essentielles à l'*épigramme*, mais surtout la brièveté et le bon-mot. Pour être courte, l'*épigramme* ne doit se proposer qu'un seul objet et le traiter dans les termes les plus concis; c'est le sentiment de Boileau :

L'épigramme plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

(ART POÉT.)

Comme l'*épigramme* ne roule que sur une pensée, il seroit ridicule d'y multiplier les vers : elle doit avoir une sorte d'unité, comme le drame,

c'est-à-dire, ne tendre qu'à une pensée principale, de même que le drame ne doit embrasser qu'une action. Néanmoins, elle a deux parties: l'une qui est l'exposition du sujet, de la chose qui a produit ou occasionné la pensée; et l'autre, qui est la pensée même, ou ce qu'on appelle le *bon-mot*. L'exposition doit être simple, aisée, claire, libre par elle-même et par la manière dont elle est tournée.

Sans parler de la malignité et de l'obscénité que la raison seule réprouve, les défauts que l'on doit éviter dans l'*épigramme*, sont la fausseté des pensées, les équivoques tirées de trop loin, les hyperboles, les pensées basses et triviales.

Plusieurs de nos bons poètes se sont exercés dans le genre de l'*épigramme*, Marot, Boileau, J.-B. Rousseau, Lebrun, etc. Voici quelques exemples qui pourront donner l'idée d'une bonne *épigramme*.

De nos rentes, pour nos péchés,
Si les quartiers sont retranchés,
Pourquoi s'en émouvoir la bile?
Nous n'aurons qu'à changer de lieu:
Nous allions à l'Hôtel-de-Ville,
Et nous irons à l'Hôtel-Dieu.

DE CALLIÈRES.

Huissier, qu'on fasse silence,
Dit en tenant audience,

Un président de Baugé ;
C'est un bruit à tête fendre :
Nous avons déjà jugé
Dix causes sans les entendre.

Une des meilleures *épigrammes* modernes est celle de Piron contre l'abbé Desfontaines. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que Piron la fit écrire en sa présence par celui-là même contre qui elle étoit dirigée. La voici : elle est à deux tranchans.

Cet écrivain si fécond en libelles,
Croit que sa plume est la lance d'Argail ;
Sur le Parnasse, entre les neuf pucelles,
Il s'est placé comme un épouvantail.
Que fait le bouc en si joli bercail?
Y plairoit-il ? chercheroit-il à plaire ?
Non, c'est l'eunuque au milieu du sérail :
Il n'y fait rien et nuit à qui veut faire.

Les Grecs aussi ont fait des *épigrammes*, dont on a formé un recueil sous le titre d'*Anthologie*. Chez les Latins, Catulle et Martial s'y sont distingués, le dernier surtout ; mais celles de l'Anthologie sont la plupart fines et gracieuses, et n'ont rien des images grossières que présentent celles des Latins, que Marot et d'autres ont imitées.

ÉPIGRAPHE. C'est un mot, une sentence, soit en prose, soit en vers, que les auteurs empruntent ordinairement à quelque écrivain con-

nu, pour mettre au frontispice de leurs ouvrages, afin d'en faire connoître le but. Il faut que les épigraphes soient justes, car ce sont des applications dont la justesse seule fait tout le mérite.

On connoît celle de l'*Esprit des Lois :*

Prolem sine matre creatam.

ÉPIPHONÈME. Ce mot dérivé d'un autre mot grec composé, est une figure de pensée par raisonnement, qui consiste à terminer ou un récit ou un autre détail quelconque, par une réflexion vive ou profonde, qui a l'air d'être amenée subitement par le sujet, et qui quelquefois par sa généralité, devient une espèce de sentence fondée sur ce qui précède, comme la conséquence sur les deux premières propositions du sillogisme. Cette figure doit donc naître naturellement du sujet ; et c'est alors comme un dernier coup de pinceau, qui forme une image vive et frappante ; ou comme un foyer, dans lequel on rassemble tous les rayons épars dans les détails qui précèdent, afin d'en rendre la lumière plus éclatante et plus vive.

Tantôt l'*épiphonême* n'est qu'une réflexion détachée qui se présente sans apprêt ; tantôt elle s'énonce par une exclamation, comme ce fameux vers de Virgile :

Tantæ molis erat romanam condere gentem !

ou comme celui de Boileau :

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots !

qui est l'imitation du *tantæne animis*, etc., de Virgile.

On lit dans St.-Paul un bel exemple de cette seconde espèce d'*épiphonême*. Après des détails sur le mystère de la réprobation des Juifs et de la vocation des Gentils, il conclut par ce magnifique *épiphonême :*

« O profondeur des richesses de la sagesse et » de la science de Dieu ! que ses jugemens sont » incompréhensibles et ses voies impénétrables ! »

O altitudo divitiarum, etc. (*Epit. aux Rom.*)

L'*épiphonême* donne du mérite au style ; mais l'usage doit en être modéré et judicieux ; et ces écrivains qui affectent de terminer tous leurs récits par une sentence, ou par une exclamation, tombent nécessairement dans le commun et lassent leurs lecteurs.

ÉPISODE. On donne ce nom à un incident, à une histoire, ou à une action détachée, qu'un poète ou un historien insère dans son ouvrage et lie à son action principale, pour y jeter une plus grande diversité d'évènemens.

On emploie l'*épisode* dans la tragédie et dans

l'épopée. Dans l'un et l'autre poème, les *épisodes* sont les parties de l'action, étendues avec des circonstances vraisemblables.

ÉPISODIQUE. On applique cet adjectif à une fable chargée d'incidens superflus, et dont les épisodes ne sont point nécessairement ni vraisemblablement liés les uns aux autres. Plus une action est simple, plus elle est sujette à ce défaut, en ce qu'offrant moins de parties et d'incidens qu'une autre plus composée, elle a plus besoin que l'on y en ajoute d'étrangères. Un poète peu habile épuisera quelquefois tout son sujet dès le premier ou le second acte, et se trouvera par-là dans la nécessité d'avoir recours à des actions étrangères, pour remplir les autres actes.

Une manière de connoître cette irrégularité, c'est de voir si l'on pourroit retrancher l'*épisode* et ne rien mettre à sa place, sans que le poème en devînt défectueux.

Depuis un peu plus de trente ans, on a mis sur le théâtre françois quelques *pièces épisodiques*, composées de scènes détachées qui ont un rapport à un certain but général, et qu'on appelle autrement *pièces à tiroir*. Le nom de *comédie* ne leur convient nullement, parce que la comédie est une action, et que le sens de ce mot emporte nécessairement l'*unité d'action*.

ÉPISTOLAIRE (STYLE). Ce genre de style est celui que l'on emploie dans les lettres. Ce style varie selon les sujets qui sont traités dans les lettres, et selon la personne qui les écrit.

Les lettres n'ont pour objet que de communiquer nos pensées et nos sentimens à des personnes absentes : elles sont dictées par l'amitié, la confiance, la politesse. C'est une conversation par écrit : aussi le ton des lettres ne doit différer de celui de la conversation ordinaire que par un peu plus de choix dans les objets et de correction dans le style ; car l'homme qui lit n'est pas aussi indulgent que celui qui écoute.

Un aimable abandon, une sorte de négligence forment donc le caractère essentiel du *style épistolaire*, et la correction y doit être déguisée sous le voile gracieux de l'aisance.

Ces qualités sont celles qui rendent les lettres de madame de Sévigné si agréables à la lecture : avant elle on avoit écrit des lettres que l'on ne lit plus, comme celles de Voiture et de Balzac, qui sont remplies de recherche d'esprit et d'affectation ; après elle, on en a beaucoup écrites dans tous les genres, et nous avons des correspondances imprimées de toutes les façons ; mais aucune n'a déplacé celle de madame de Sévigné avec sa fille : elle est inébranlable comme les fables de Lafontaine, pour servir à jamais d'un glorieux

monument du bon goût qui régnoit en France, sous le règne de Louis XIV, ainsi que de la perfection à laquelle peut s'élever une femme éclairée, sensible et délicate.

ÉPITAPHE. Inscription en style lapidaire, gravée ou faite pour être gravée sur un tombeau à la mémoire d'un mort. C'est ordinairement un trait de louange ou de morale, ou tout à la fois de l'une et de l'autre.

Les anglois n'ont mis sur le tombeau de Dryden que ce mot pour tout éloge :

DRYDEN.

et les italiens sur le tombeau du Tasse :

LES OS DÚ TASSE.

Comme une *épitaphe* est plutôt pour l'instruction des vivans que pour la gloire des morts, elle doit être sérieuse, touchante et morale. Une inscription tumulaire plaisante est une sottise, et l'on s'indigne d'un trait de satire placé au-dessus de la dépouille d'un mort. Aujourd'hui que les tombeaux se multiplient dans les champs de sépulture voisins des grandes villes, c'est à qui composera une *épitaphe* pour les personnes que l'on a perdues, soit en vers, soit en prose. Cette intention est sans doute louable ; mais on ne devroit pas y violer les règles de l'orthographe.

Quelques écrivains ont fait leur *épitaphe*; celle de Lafontaine, qui est un modèle de naïveté, est connue de tout le monde :

Jean s'en alla comme il étoit venu, etc.

ÉPITHALAME. Ce mot signifie un chant composé pour féliciter de nouveaux époux sur leur mariage.

L'*épithalame* est en général une espèce de poésie fort ancienne. Stésichore, qui vivoit dans la 42e olympiade, en est regardé communément comme l'inventeur; mais l'on sait qu'Hésiode s'étoit déjà exercé dans le même genre et qu'il avoit chanté les noces de Thétis et de Pélée.

Comme l'*épithalame* grec n'avoit eu pour origine que la simple acclamation, *ô Hyménée!* le latin commença par l'acclamation de *Talassius*, nom de ce jeune romain à qui les ravisseurs des Sabines avoient donné la plus belle de ces filles, comme étant le plus beau, le mieux fait et le plus vaillant d'entr'eux. Comme ils faisoient sans cesse retentir le nom de *Talassius*, en conduisant la jeune Sabine, ce cri devint une acclamation qui se perpétua pour célébrer les noces et souhaiter aux époux une heureuse destinée.

Avant Catulle, les romains n'eurent point d'autre chant nuptial. Ce poète marchant sur les traces de Sapho, leur montra de véritables poè-

mes en ce genre, et substitua l'acclamation grecque d'*Hyménée* à celle de *Talassius*.

Il n'y a pas de règles particulières prescrites pour le genre, pour le nombre, ni pour la disposition des vers propres à cet ouvrage; mais comme le sujet en tout genre de poésie est ce qu'il y a d'essentiel, il semble que le poète doit chercher une fiction qui soit tout ensemble juste, ingénieuse, propre et convenable aux personnes qui en seront l'objet; et c'est en choisissant les circonstances particulières, qui ne se ressemblent jamais parfaitement, que l'*épithalame* est susceptible d'être varié, pour ainsi dire, à l'infini.

Ce poème a deux parties qui lui paroissent essentielles : l'une qui comprend les louanges des nouveaux époux; l'autre qui renferme des vœux pour leur prospérité.

La première exige beaucoup d'art de la part du poète; parce que rien n'est si difficile que de donner des louanges fines, délicates et convenables.

Les vœux doivent être naturels et convenables comme les louanges.

Au reste, les *épithalames* sont tombés dans le discrédit, à cause de la difficulté d'y réussir, et on leur a substitué des odes ou des chansons où domine l'allégorie.

ÉPITHÈTE. En éloquence et en poésie, on donne ce nom à un adjectif sans lequel l'idée principale seroit suffisamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation, ou quelque chose de plus fin, de plus délicat, de plus touchant, ou quelque singularité piquante, ou une couleur plus riante et plus vive, ou quelque trait de caractère plus sensible aux yeux de l'esprit.

Un adjectif sans lequel l'idée seroit confuse, incomplette, ou vague, et qui ne fait que l'éclaircir, la déterminer, la circonscrire, n'est donc pas ce que l'on entend par l'*épithète,* sans laquelle une idée peut être suffisamment claire et définie, et qui est dans le langage oratoire et poétique une sorte de luxe d'expression.

Mais ce luxe a ses bornes, et si l'épithète ne donne à la pensée, ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grace, elle n'est plus qu'une abondance inutile. C'est l'à-propos qui fait la beauté des *épithètes*, et leur emploi dépend des convenances. Elles sont naturellement placées dans tous les écrits où l'imagination domine; mais quand la passion ou quelqu'autre sentiment vif et profond s'empare des facultés de l'ame, l'*épithète* ne paroît plus qu'une vaine ostentation.

On trouve fréquemment dans Corneille cent vers de suite où il n'y a pas une *épithète*, et dans

Racine elles sont toutes si utilement employées et enchassées avec tant d'art, qu'on ne les apperçoit pas.

Pour avoir une idée des *épithètes* bien imaginées et bien placées, il faut lire dans le *Lutrin* de Boileau la description du lit du trésorier de la Sainte-Chapelle :

> Dans le réduit *obscur* d'une alcove *enfoncée*,
> S'élève un lit de plume *à grands frais amassée ;*
> Quatre rideaux *pompeux*, etc.

Le récit de la mort d'Hyppolite, dans *Phèdre,* en offre aussi plusieurs qui sont fort belles.

ÉPITRE. Ce terme n'est presque plus en usage aujourd'hui que pour les lettres écrites en vers, et pour les dédicaces des livres : mais on l'emploie en parlant des lettres écrites par des auteurs anciens, ou dans une langue ancienne. Ainsi, l'on dit les *épitres* de Cicéron, de Sénèque, de St.-Paul, etc.

Quoique l'*épître* soit une lettre en vers, on ne lui pardonne point ces négligences et cette liberté qui donnent de la grace aux lettres en prose ; elle doit être travaillée et soumise à toutes les règles du langage poétique.

Toutes sortes de sujets sont du ressort de l'*épître*, mais le style en est le plus souvent du genre tempéré. Tel est le caractère des *épitres* de Boi-

leau, qui l'emporte en ce genre de beaucoup sur J.-B. Rousseau. Voltaire dans les siennes offre souvent ce que l'imagination a de plus riant, ce que l'esprit a de plus délicat, ce que la raison a de plus solide.

La mesure des *épîtres* est celle du vers alexandrin, et même du vers de dix syllabes; elle est déterminée par le rang et le caractère des personnes à qui les *épîtres* sont adressées.

ÉPOPÉE. Ce terme signifie l'imitation que l'on fait en récit d'une action intéressante et mémorable.

L'*épopée* diffère de l'histoire qui fait un récit sans imitation; du poëme dramatique qui représente une action; de la fable, du roman, et de tout ouvrage qui manque d'unité, et de cet intérêt vif qu'inspire le récit noblement exprimé d'un grand évènement.

L'action qui forme le sujet d'un poëme épique doit être *une*, c'est-à-dire, que du commencement à la fin, de l'entreprise à l'évènement, c'est la même cause qui doit tendre toujours au même effet. Cependant, on peut muliplier sans crainte les incidens; car ils formeront un tout régulier, pourvu qu'ils naissent de l'action principale, les uns des autres, et s'enchaînent mutuellement.

L'action de l'*épopée* doit être mémorable, in-

téressante, et avoir une grandeur et une importance universelles, c'est-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout système, de tout préjugé national, et fondées sur les sentimens et les lumières invariables de la nature.

Quand on a dit que l'*action de l'épopée* devoit être *merveilleuse*, on l'a confondue avec les incidens qui, pour ajouter à l'importance qu'elle a d'elle-même, sont puisés dans l'ordre des choses surnaturelles : en effet, tous les poèmes épiques, à commencer par l'Iliade, n'ont pour sujet qu'une action de l'ordre naturel, si l'on excepte le *Paradis perdu* où tout est merveilleux.

La composition de l'*épopée* embrasse trois points principaux, le plan, les caractères, et le style.

Dans le plan sont compris l'exposition, le nœud et le dénouement : dans les caractères, les passions et la morale : dans le style, les qualités analogues à ce genre de poésie.

Du plan : l'exposition a trois parties, le début, l'invocation, et l'avant-scène.

Le début n'est que le titre du poème plus développé. Il doit être noble et simple.

L'invocation n'est une partie essentielle de l'*épopée*, qu'en supposant que le poete ait à révéler des secrets inconnus aux hommes, ou que se défiant de sa foiblesse, il doive implorer le

secours de quelqu'être d'un ordre surnaturel. C'est ainsi que Voltaire a invoqué la Vérité dans la Henriade, en la personnifiant.

L'avant-scène est le développement de la situation des personnages au moment où commence le poème, et le tableau des intérêts opposés dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Le nœud de l'*épopée* est comme celui de la tragédie, en observant la différence qui existe entre ces deux poèmes. S'il est évident que dans tout poème un peu long, l'intérêt a besoin d'être soutenu par une intrigue qui pique vivement la curiosité, quel est celui qui en a le plus besoin, si ce n'est l'*épopée*, le plus long de tous les poèmes ?

Les caractères dans l'*épopée* doivent être, comme ceux de la tragédie, noblement et fortement dessinés. Quelle grandeur dans les personnages d'Homère et de Virgile! mais il est digne de remarque, qu'autant ces grands poëtes ont élevé l'homme, autant ils ont abaissé les divinités qu'ils ont fait intervenir dans leurs admirables ouvrages. C'est ce qui feroit croire que le merveilleux est plus désavantageux qu'il n'est utile à l'intérêt de l'épopée.

Le style de l'*épopée* doit être majestueux, mais non dépourvu de grace et de variété : la noblesse n'en exclut point le naturel et la simplicité; il

doit être animé et d'une chaleur qui ne s'affoiblisse point; c'est l'intérêt qui la produit; et le moyen de l'entretenir, c'est de n'admettre dans les récits, rien de froid ni de languissant : il doit être harmonieux; c'est-à-dire, qu'il doit offrir un mélange varié de syllabes faciles, pleines et sonores, tour-à-tour lentes et rapides, et dont les suspensions et les repos ne laissent rien à désirer pour le charme de l'oreille.

Les grandes difficultés que présente l'*épopée* sont causes du petit nombre de bons poèmes épiques qui ont paru depuis près de trois mille ans.

Hésiode est le premier qui ait fait en vers un long récit, dans son poème *des Travaux et des Jours.*

Homère a chanté la colère d'Achille dans son *Iliade*, et les voyages d'Ulysse dans son *Odyssée.*

Virgile a célébré la ruine de Troye et l'établissement d'Enée en Italie, dans son *Enéïde.*

Lucain a raconté dans sa *Pharsale*, la guerre civile entre César et Pompée.

Le Tasse a choisi pour sujet de son poème, *Jérusalem délivrée* par les armes de Godefroi de Bouillon.

L'Arioste a écrit un poème immortel sur les exploits et la folie de Rolland, neveu de Charlemagne.

Milton, dans son *Paradis perdu*, a chanté la guerre des mauvais anges contre les bons. Ce poème bizarre, et où tout est d'un ordre surnaturel et merveilleux, parmi de grands défauts, présente de sublimes beautés.

Voltaire, dans sa *Henriade*, a pris Henri IV pour son héros, et la reddition de la ville de Paris pour l'action principale de ce poème.

Il existe d'autres poèmes épiques, comme ceux du Camoëns et du Tressin ; mais ils sont d'un ordre inférieur à ceux que nous venons de nommer.

On a beaucoup disserté au sujet du *Télémaque*, pour savoir si on le placeroit au nombre des poèmes épiques, ou seulement dans celui des romans. S'il est de l'essence de l'épopée d'être un récit en vers, cette question est décidée.

ÉROTIQUE. On nomme ainsi des chansons ou odes anacréontiques qui roulent sur l'amour ; car *eros*, mot grec dont il est formé, signifie l'amour.

La chanson *érotique* demande de la finesse dans les pensées, de la délicatesse dans les sentimens, de l'agrément et de la douceur dans les images, de la légèreté dans le style, et beaucoup de facilité dans la versification. Le cœur seul y doit parler.

ERUDITION. Ce mot qui signifie proprement et à la lettre, *savoir, connoissance*, a été plus particulièrement appliqué au genre de savoir qui consiste dans la connoissance des faits, et qui est le fruit d'une grande lecture.

L'*érudition* considérée par rapport à l'état présent des lettres, renferme trois branches principales de connoissances, celle de l'histoire, celle des langues et celle des livres.

L'*histoire* a plusieurs subdivisions : l'histoire ancienne et moderne ; l'histoire sacrée, profane, ecclésiastique ; l'histoire de notre propre pays et des pays étrangers ; l'histoire des sciences et des arts ; la chronologie, la géographie, les antiquités et médailles, etc.

La connoissance des langues renferme les langues savantes, les langues modernes, les langues orientales, mortes ou vivantes.

La connoissance des livres suppose, du moins jusqu'à un certain point, celle des matières qu'ils traitent, et des auteurs ; mais elle consiste principalement dans la connoissance du jugement que les savans ont porté de ces ouvrages, de l'espèce d'utilité que l'on peut retirer de leur lecture, des anecdotes qui concernent les auteurs et les livres, des différentes éditions, et du choix qu'il y a à faire entr'elles.

De la connoissance de l'histoire, des langues et

des livres, naît cette partie importante de l'*érudition*, qu'on appelle *critique*, et qui consiste ou à démêler le sens d'un auteur ancien, ou à restituer son texte, ou enfin, ce qui est l'essentiel, à déterminer le dégré d'autorité qu'on peut lui accorder par rapport aux faits qu'il raconte.

ÉTYMOLOGIE. C'est l'origine d'un mot. Le mot dont vient un autre mot, s'appelle *primitif*, et celui qui vient du primitif s'appelle *dérivé*.

EUPHÉMISME. C'est le nom que l'on donne à une figure par laquelle on déguise à l'imagination des idées qui sont ou peu honnêtes, ou désagréables, ou tristes, ou dures; c'est pourquoi on ne se sert point des expressions propres qui exciteroient directement ces idées. On substitue d'autres termes qui réveillent des idées plus honnêtes ou moins dures. Ainsi l'*euphémisme* est comme un voile que l'on jette sur ces idées, et qui en fait disparoître ce qu'elles ont d'obscène ou ce qu'elles ont de désagréable.

C'est par *euphémisme* que l'on appelle l'exécuteur des jugemens criminels, *le maître des hautes-œuvres*. Nous disons aussi, *Dieu vous assiste! Dieu vous bénisse!* au lieu de dire, *je n'ai rien à vous donner*.

Thémistocle voulant persuader aux Athéniens

d'abandonner la ville d'Athènes, leur dit *de la déposer entre les mains des Dieux*, parce que le terme d'*abandonner* auroit été trop dur.

Cicéron disoit, par *euphémisme*, de Clodia : *Qu'elle aimoit mieux être l'amie de tous les hommes que l'ennemie d'un seul.*

C'est un bel *euphémisme* que ces paroles de Phèdre, dans la tragédie de ce nom :

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière!

Comme on le voit, l'*euphémisme* n'est point une figure particulière, qui n'envisage qu'un tour de phrase ou le déguisement de quelqu'idée passagère : c'est une précaution oratoire, formée de plusieurs autres figures, comme de l'allégorie, de la périphrase, du circuit, de l'allusion.

EXAGÉRATION (l') est une figure qui consiste à substituer à la véritable idée d'une chose, une autre idée du même genre, mais d'un dégré supérieur relativement à la qualité bonne ou mauvaise que l'on veut désigner ; comme l'on appelle *cruel* celui qui n'est que *sévère*, *avare* celui qui n'est qu'*économe ; méchanceté atroce*, *scélératesse*, ce qui n'est qu'une *faute pardonnable*.

En général, l'*exagération*, comme les autres

figures, ne devient vicieuse que par l'abus. Les personnes d'une imagination vive sont les plus sujettes à ce défaut. La conversation des jeunes gens et des femmes offre souvent des exagérations vicieuses : *scélérat*, *adorable*, *affreux*, *superbe*, *magnifique*, *incroyable*, *détestable*, etc., sont des adjectifs dont ils font un usage fréquent dans les moindres occasions ; ils craignent toujours de rester en deçà de leurs idées.

L'*exagération* a de l'affinité avec l'*hyperbole ;* mais ces deux figures sont distinguées l'une de l'autre par quelques nuances.

EXCLAMATION. Figure de pensée par mouvement, dans laquelle il semble qu'on abandonne tout-à-coup le discours dicté par la raison, pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit qui saisit l'ame.

Voici dans l'ode sacrée de Rousseau, tirée du psaume xc, une exclamation dictée par l'admiration et par l'effroi :

Quels effroyables abîmes
S'entr'ouvrent autour de moi !
Quel déluge de victimes
S'offre à mes yeux pleins d'effroi !
Quelle épouvantable image
De morts, de sang, de carnage,
Frappe mes regards tremblans !

Et quels glaives invisibles
Percent de coups si terribles
Ces corps pâles et sanglans !

L'usage de l'*exclamation* doit être rare, parce qu'elle est le dernier effort d'une passion fort animée. Quand elle est fréquente, elle ne sert qu'à hacher et refroidir le discours, C'est la ressource des orateurs médiocres qui méconnoissant l'art de varier leur style, et de donner de la suite à leurs idées, remplissent tous les vides par ce facile moyen.

EXEMPLE. Argument par lequel un orateur montre qu'une chose arrivera ou se fera d'une telle manière, en rapportant un ou plusieurs évènemens semblables arrivés en pareille occasion ou produits par une cause pareille.

On réfute cet argument, en montrant la disparité qui se rencontre entre les exemples, et la chose à laquelle on veut les appliquer.

EXORDE. C'est la partie par laquelle l'orateur commence son discours, comme la péroraison est celle par laquelle il le finit.

Rien n'est plus important pour l'orateur, dit Cicéron, que de se rendre l'auditeur favorable ; or, c'est plus spécialement l'office de l'*exorde*. Il parvient à ce but par deux moyens : 1° en

faisant connoître d'une manière modeste l'importance du sujet qu'il entreprend de traiter, et la crainte qu'il éprouve que ses forces ne suffisent pas à la tâche qu'il s'est imposée; 2° en sollicitant l'indulgence de ses auditeurs, tout en paroissant redouter leur jugement.

Dans les plaidoyers, l'*exorde* doit se tirer le plus souvent du fond de la cause dont il doit offrir un développement aussi clair que précis. Des juges éclairés sont favorablement disposés à entendre un avocat qui paroît avoir bien étudié et bien saisi ce qu'il a à leur dire.

Dans les discours du *genre délibératif*, où il est question des grands intérêts de l'état, l'orateur doit chercher à exciter l'attention et l'intérêt de son auditoire, par une exposition simple et noble tout ensemble de la matière qu'il doit traiter, et surtout par les rapports qu'elle a avec ceux qui l'écoutent.

Dans les discours chrétiens, l'*exorde* est différent selon qu'ils sont panégyriques, sermons ou oraisons funèbres. Bourdaloue, Bossuet, Fléchier et Massillon fournissent de beaux modèles d'*exordes*. M. Marmontel cite d'après M. l'abbé Maury, comme un *exorde* de la première beauté, celui du sermon qu'un missionnaire, nommé Brydaine, prêcha vers le milieu du 18ᵉ siècle, dans l'église de St.-Sulpice.

Il y a des *exordes* par lesquels l'orateur s'annonce avec tranquillité ; il en est d'autres, où s'enflammant tout-à-coup, il paroît emporté par un mouvement dont il n'est pas le maître ; on le nomme *exorde ex abrupto*. Cette espèce d'*exorde* excite vivement l'attention de l'auditeur ; mais il doit être soutenu, comme il a commencé, jusqu'à la fin, et le reste du discours doit se sentir de cette vivacité.

On ne peut donner aucune règle bien précise au sujet de l'*exorde*. Cependant on peut dire que l'orateur doit le composer relativement au *sujet* qu'il traite, aux *personnes* qui l'écoutent, et à *lui-même*.

La lecture des discours des grands orateurs en apprendra plus sur ce sujet que tout ce que l'on en pourroit dire ; car les règles de la rhétorique n'ont été déterminées que d'après les plus beaux *exordes* anciens et modernes.

Lorsqu'on dit que l'orateur doit par son *exorde* chercher à se rendre son auditoire favorable, on ne veut point dire qu'il doive le flatter ; le bon moyen d'obtenir cet heureux effet, est de bien parler, de bien posséder son sujet, et surtout d'avoir la réputation d'un homme instruit et vertueux. Dès l'instant que Massillon paroissoit en chaire, il avoit déjà fixé l'attention de

tous ses auditeurs, et sa grande réputation étoit son plus bel exorde.

EXPOLITION. C'est une figure de pensée par développement, où la même pensée est présentée sous différens points de vue, avec d'autres tours et d'autres expressions, pour qu'elle soit mieux saisie, mieux connue, étant mieux développée. C'est le vrai principe de l'amplification oratoire.

Les orateurs ont souvent besoin de cette figure ; au barreau pour éclairer des juges, quelquefois peu instruits; pour dissiper leur inattention, effet trop ordinaire de l'indifférence: en chaire, pour développer et inculquer les grandes vérités; pour imposer silence aux passions; pour détruire les préjugés et les vains prétextes.

Au lieu de dire simplement : *Tout passe, excepté Dieu, qui jugera tout;* voyez combien Massillon rend cette pensée grande et sublime par l'*expolition*, dans son sermon pour la bénédiction des drapeaux du régiment de Catinat.

« Une fatale révolution que rien n'arrête, » entraîne tout dans les abîmes de l'éternité : les » siècles, les générations, les empires, tout va » se perdre dans ce gouffre ; tout y entre et » rien n'en sort : nos ancêtres nous ont frayé » le chemin ; et nous allons le frayer à notre

» tour à ceux qui viennent après nous : ainsi les
» âges se renouvellent ; ainsi la figure du monde
» change sans cesse : ainsi les morts et les vi-
» vans se succèdent et se remplacent continuel-
» lement : rien ne demeure, tout change, tout
» s'use, tout s'éteint. Dieu seul est toujours
» le même, et ses années ne finissent point :
» le torrent des siècles et des âges coule de-
» vant ses yeux, et il voit avec un air de ven-
» geance et de fureur, de foibles mortels, dans
» le temps même qu'ils sont entraînés par ce
» cours fatal, l'insulter en passant, profiter de
» ce seul moment pour déshonorer son nom,
« et tomber au sortir de là entre les mains éter-
» nelles de sa colère et de sa justice. »

EXPOSITION. La première chose que l'on doit faire en écrivant est d'*exposer* le sujet que l'on va traiter ; ainsi de toutes les parties d'un poème, *l'exposition* est la première.

Dans le poème épique, *l'exposition* doit être simple, majestueuse, claire et précise, sans prétention, sans emphase. « Muse, dis-moi la » colère d'Achille, cette colère si fatale aux » Grecs, et qui précipita dans le noir empire » de Pluton les ames de tant de héros. » Telle est l'*exposition* de l'Iliade.

Dans le poème dramatique, l'*exposition* est

plus difficile, parce qu'elle doit être en action, et que les personnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts et de l'état présent des choses, doivent en instruire les spectateurs, sans faire paroître d'autre intention que de se dire l'un à l'autre ce qu'ils se diroient sans témoins.

Les tragiques anciens jetoient une grande partie de l'intérêt de la pièce, dans l'*exposition* du sujet. Les modernes plus adroits se contentent de l'y annoncer et de le faire pressentir.

L'*exposition* se fait tout d'un coup ou successivement de scène en scène, selon que le sujet l'exige. Dans le *Cid*, dès la première scène tout est connu; dans *Héraclius*, le secret de l'action n'est parfaitement développé qu'au moment de la catastrophe.

Dans les tragédies à double intrigue, l'*exposition* est communément double.

La célébrité d'un sujet en rend ordinairement l'*exposition* simple et facile. Si le sujet est obscur et peu connu, il faut que les personnages qui paroissent d'abord en scène s'expliquent avec clarté, et qu'ils aient un caractère si marqué, qu'ils laissent leur empreinte dans les esprits.

Dans l'action comique, la moindre *exposition* du sujet suffit: un seul mot l'indique; une seule

scène met le spectateur au fait. Molière est un beau modèle pour cette partie, entr'autres, dans le *Tartuffe*, le *Misantrope*, l'*Ecole des Maris*, et le *Malade imaginaire*.

EXPRESSION. Manière de rendre ses idées à l'aide des mots et de leur arrangement. Le poète et l'orateur doivent posséder au plus haut dégré le talent de s'exprimer.

L'*expression* doit être juste, précise et claire. La justesse de l'*expression* suppose deux choses : la connoissance des mots d'une langue, et celle de leur signification.

La précision de l'*expression* consiste à n'employer que les mots nécessaires pour rendre les idées, et les mots propres à ces idées.

La clarté de l'*expression* consiste dans l'usage de la propriété des termes, ou des métaphores qui peignent les idées ; car souvent une figure fait mieux connoître une idée, surtout si elle est composée, que le mot propre, qui n'est requis pour la clarté que lorsqu'il s'agit d'idées simples.

La correction, c'est-à-dire, la conformité aux règles de la grammaire est encore une qualité nécessaire à l'*expression*. Une manière de s'ex-

primer qui n'est pas usitée, peut produire un bon effet par sa nouveauté ; mais si elle est contraire à l'usage reçu, elle choque, parce qu'elle heurte des principes dont on est déjà convenu.

EXTÉNUATION. Figure de pensée opposée à l'exagération.

EXTRAIT. Exposition abrégée d'un ouvrage plus étendu. Les journaux et autres ouvrages périodiques, où l'on rend compte des livres nouveaux, renferment ou doivent renfermer des *extraits* des matières les plus importantes, ou des morceaux les plus frappans de ces livres, soit pour en faire connoître le mérite, soit pour indiquer la manière de l'auteur.

L'*extrait* d'un ouvrage philosophique, historique, etc., n'exige, pour être exact, que de la justesse et de la netteté dans l'esprit de celui qui le fait : exprimer la substance de l'ouvrage, en présenter les raisonnemens ou les faits capitaux dans leur ordre et dans leur jour, c'est à quoi tout l'art se réduit ; mais pour un *extrait* discuté, comme plusieurs de ceux que l'on trouve dans le *journal des savans*, combien ne faut-il pas réunir de talens et de lumière ?

On a calculé qu'à lire quatorze heures par jour, il faudroit huit cents ans pour épuiser ce que la bibliothèque impériale contient sur l'histoire seulement. Cette disproportion désespérante de la durée de la vie avec la quantité des livres dont chacun peut avoir quelque chose d'intéressant, prouve la nécessité des *extraits*. Ce travail bien dirigé nous procureroit une quantité de morceaux précieux qui restent enfouis dans cet immense dépôt.

F

FABLE (LA) est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action.

Dans la *fable* une vérité utile et peu commune se déguise sous le voile d'une fiction allégorique, dont le récit et le style portent tout le caractère d'une ingénieuse naïveté, qui n'est autre chose que cette simplicité ingénue, relative à diverses circonstances.

Le succès constant et universel de la *fable* vient de ce que l'allégorie y ménage et flatte l'amour-propre, qui s'irrite souvent contre des préceptes de morale et de sagesse présentés directement et sans aucun voile. Mais il faut que cette allégorie, toute ingénieuse qu'elle soit, nous vienne d'un homme qui ne paroisse avoir aucune prétention à instruire ses semblables, et qui laisse échapper les vérités, comme autant de traits de naïveté sans conséquence. Ainsi, tout ce qui concourt à nous persuader la simplicité et la crédulité du poète, rend la *fable* plus intéressante; au lieu que tout ce qui nous fait douter de la bonne foi de son récit, en affoiblit l'intérêt.

Voilà ce qui rend les *fables* de Lafontaine si séduisantes. Non seulement, il a ouï dire ce qu'il raconte, mais encore il en a la certitude, comme s'il l'avoit vu ou le voyoit encore. Ce n'est pas un poète qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante; c'est un témoin présent à l'action, et qui veut vous y rendre présent vous-même. Il met tout en œuvre de la meilleure foi du monde, et avec la plus aimable bonhommie, pour vous persuader. C'est de ce fonds de simplicité et de crédulité, que sont émanés ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces images si fidelles, si pittoresques, si gracieuses, enfin ce mélange admirable des idées les plus nobles et des idées les plus simples, du style de l'ode et du style tempéré.

Le mot de *fable* se prend encore dans une autre acception que celle dont nous venons de parler; dans les poèmes épiques et dramatiques, il signifie l'action ou le sujet.

FABLIAUX. C'est le nom que l'on donne à d'anciens contes ou poèmes qui renferment le récit élégant et naïf d'une action inventée; courte, quoique d'une certaine proportion; plus ou moins intriguée, mais plaisante, et dont le but est d'instruire et d'amuser.

Ces sortes de poèmes sont des douzième et trei-

zième siècles. On en trouve un grand nombre dans la bibliothèque impériale. Il y avoit dans la bibliothèque de St.-Germain-des-Prés un manuscrit qui en contenoit plus de cent cinquante mille. Dans la plupart de ces *fabliaux*, les obscénités étoient mêlées à de longues tirades de l'ancien Testament; et l'on y trouvoit des critiques sanglantes contre le pape, le clergé et les moines.

M. Legrand d'Aussi et M. Méon en ont publié chacun un recueil des plus intéressans.

FACILITÉ. Ce mot appliqué aux ouvrages littéraires désigne, ou l'aptitude de composer sans effort, ou l'effet de cette disposition. Ainsi l'on dit la *facilité* d'Ovide et la *facilité* de sa poésie.

La *facilité* de composer et d'écrire n'est une qualité précieuse, que lorsqu'elle est jointe à un esprit supérieur, à un vrai talent : alors elle imprime au style un caractère de liberté, de rapidité, de grace, qui a un grand charme pour les gens de goût. Au contraire, l'air de contrainte et d'effort qui se fait sentir dans un ouvrage, semble faire partager au lecteur la peine qu'a dû éprouver l'auteur en le composant.

Si la *facilité* est agréable dans toute espèce de compositions, elle est, pour ainsi dire, essentielle

aux petits ouvrages, qui ne demandent ni un plan bien méthodique, ni une précision rigoureuse dans les idées, ni une correction sévère dans le style, comme les épîtres, les lettres, etc.

La négligence est le défaut qui accompagne souvent la *facilité*. Il ne faut pas croire, comme beaucoup de jeunes gens, qu'elle soit un mérite. Il y a peu de négligences heureuses, et toute négligence est toujours un défaut, quand elle mène à l'incorrection.

FAMILIER. On nomme ainsi le style ou le langage qui tient le milieu entre le noble et le bas. Le langage *familier* est celui de la conversation entre personnes bien élevées. Le style *familier* est celui des lettres, de la bonne comédie, et des ouvrages destinés à instruire et à plaire.

Il y a un *familier* noble, c'est celui qui résulte du mélange du style noble avec le style *familier*. Tel est celui de ces paroles de Bossuet : *Madame se meurt, madame est morte!*

FARCE. On nomme ainsi une espèce de comique grossier, propre à servir de spectacle à la plus grossière populace, par les obscénités et les absurdités choquantes qui y règnent. Lui donner des salles décentes et une forme régulière, l'orner de musique, de danses, de déco-

rations agréables, et y souffrir des mœurs obscènes et dépravées, c'est dorer les bords de la coupe où le public va boire le poison du vice et du mauvais goût.

FICTION. Production de l'imagination, qui n'a point de modèle déterminé dans la nature.

Il a quatre genres de *fictions :* le parfait, l'exagéré, le monstrueux, et le fantastique.

La *fiction* parfaite est celle qui compose un tout régulier de plusieurs perfections éparses dans la nature. C'est ce qui forme le beau idéal, soit au physique, soit au moral. L'Apollon du Belvedère et la Vénus pudique en sculpture; les Vierges de Raphaël en peinture; en poésie, les caractères de Didon, de Cornélie, etc., appartiennent à ce genre de *fictions*.

La *fiction* exagérée est celle qui dans le tout qu'elle produit, passe les bornes de la nature, et en outre les proportions. Telle est celle qui a créé des géans, et ces statues colossales d'Apollon, de Jupiter, etc., dont la perspective ne devoit point ramener les formes aux dimensions de la nature.

La *fiction monstrueuse* est celle qui défigure la nature, en décomposant les espèces, pour en former un tout de parties discordantes. Cette *fiction* semble avoir eu la superstition pour prin-

cipe, les écarts de la nature pour exemple, et l'allégorie pour objet. Telles sont les *fictions* des Syrènes, de la Chimère, du Sphinx, des Centaures, des Tritons, des Satyres, etc. Comme ce genre de *fictions* approche du symbole, il peut avoir sa justesse et sa vraisemblance par sa conformité avec les idées qu'il représente.

De la *fiction monstrueuse* qui est le mélange des espèces voisines, il est aisé de passer à la *fiction fantastique* qui est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances. Une palme terminée en tête de cheval, le corps d'une femme prolongé en console ou en pyramide, le cou d'un aigle replié en limaçon, une tête de vieillard, qui a pour barbe des feuilles d'acanthe, sont autant de *fictions fantastiques*.

FIGURE. On entend par une figure un tour de mots et de pensées qui animent ou ornent le discours.

Il y a deux espèces générales de *figures* : les *figures* de mots, et les *figures* de pensées.

Les premières tiennent essentiellement aux mots, ensorte que si vous les changez, vous ôtez la *figure* de mots. Par exemple, si en parlant d'une flotte, vous dites qu'elle est de cent

voiles, vous faites une figure de mots. Substituez *vaisseaux* à *voiles*, vous détruisez la *figure*.

Les *figures* de pensées n'ont besoin des mots que pour être énoncées. Elle sont essentiellement dans l'ame, et consistent dans la forme de la pensée, et dans l'espèce du sentiment.

A l'égard des *figures* de mots, il y en a de quatre espèces : les *figures* de *diction* qui résultent des changemens qui arrivent aux lettres ou aux sons dont les mots sont composés ; les *figures* de *construction* qui dépendent de la construction grammaticale : *les tropes* qui sont formés d'un changement dans la signification d'un mot, lorsqu'on donne à un mot un sens différent de celui pour lequel il a été primitivement établi ; les *figures de répétition* qui consistent dans la répétition des mots.

Oût pour *août*; *pan* pour *paon*, sont des *figures de diction*.

L'ellipse, le pléonasme, la transposition, etc., sont des *figures de construction*. (*Voyez ces articles.*)

Le mot de Louis XIV, *il n'y a plus de Pyrénées*, pour dire, il n'y a plus de séparation entre la France et l'Espagne, voilà un *trope*. La métaphore, l'allégorie, l'allusion, l'ironie, etc., sont des *tropes*.

Lorsque les mots repétés forment une gradation de pensées, la *répétition* est une *figure* de pensées, comme dans cette phrase : « Aux discours il ajoutoit les prières, aux prières les soumissions, aux soumissions les promesses.

Le synonimie est une *figure de répétition ;* étant un assemblage de mots à peu près semblables. Elle devient aussi une *figure* de pensée, lorsque ces mots ajoutent au sens de ceux qui les précèdent.

Les *figures de pensées* consistent dans la pensée même, dans le sentiment, dans le tour d'esprit, ensorte que la *figure* subsiste, quelles que soient les paroles dont on se sert pour l'exprimer.

L'exclamation, l'épiphonème, la description, l'interrogation, l'enumération, la concession, la gradation, la réticence, l'interruption, la périphrase, etc., sont des *figures de pensées.*

Les *figures* rendent le discours plus insinuant, plus agréable, plus vif, plus énergique, plus pathetique ; mais elles doivent être rares et bien amenées. Il faut laisser aux écoliers à faire des *figures* de commande. Les *figures* ne doivent être que l'effet du sentiment et des mouvemens naturels, et l'art n'y doit point paroître.

FINESSE. On entend par ce mot cette faculté de l'esprit qui nous fait appercevoir, dans les

rapports superficiels des circonstances et des choses, les fautes presque imperceptibles qui se répondent, les points indivisibles qui se touchent, les fils déliés qui s'entrelacent et s'unissent. La finesse de la vue peut donner une idée de celle de l'esprit.

On appelle *finesses* d'une langue, ses élégances les plus exquises, ses nuances les plus délicates, les tours, les ellipses, les licences qui lui sont propres, les tons variés dont elle est susceptible, les caractères qu'elle donne à la pensée, par le choix, le mélange, l'assortiment des mots. Pascal, Labruyère, Racine, Lafontaine, madame de Sévigné ont connu les *finesses* de notre langue.

Quelques exemples feront mieux connoître que tout ce que l'on pourroit dire, en quoi consiste la *finesse*, soit de la pensée, soit du style.

Louis XIV faisant observer sur la carte à l'un de ses courtisans quel petit espace la France occupoit dans le monde : *Vraiment*, *Sire*, lui dit le courtisan, *tant vaut l'homme, tant vaut sa terre.*

Fontenelle disoit : *Si Dieu a fait l'homme à son image, l'homme le lui rend bien.*

Une femme demandoit au P. Bourdaloue, si

c'étoit un mal d'aller au spectacle : *C'est à vous à me le dire*, lui répondit ce prédicateur.

Lorsque la *finesse* exprime un sentiment, elle se tourne en *délicatesse*. Tel est ce mot de madame de Sévigné à sa fille : *J'ai mal à votre poitrine*.

Il faut de la *finesse* dans l'épigramme, dans la louange, dans les reproches, dans la critique, en général dans tous les discours où l'on ne doit manifester qu'une partie ou un côté de sa pensée.

FLEURI. On nomme ainsi un discours rempli de pensées plus agréables que fortes, d'images plus brillantes que sublimes, de termes plus recherchés qu'énergiques. Cette métaphore si ordinaire est prise avec justesse des fleurs qui n'ont que de l'éclat sans solidité. Le style *fleuri* n'est point déplacé dans certains discours d'apparat, comme dans les harangues publiques ; mais il doit être banni d'un plaidoyer, d'un sermon, de tout ouvrage instructif.

Dans la poésie, il est naturellement employé pour les idylles, les églogues, les descriptions des saisons, des jardins ; il remplit avec grace une stance de l'ode la plus sublime, pourvu qu'il soit relevé par des stances d'une beauté plus

mâle. Il n'est point admis dans la tragédie, à l'intérêt de laquelle il nuiroit, ni dans la comédie dont il affoibliroit le ridicule.

FOIBLE. Un ouvrage peut être foible de deux manières, ou par les pensées ou par le style : par les pensées, quand elles ne sont pas assez approfondies, ou qu'elles manquent de justesse, ou qu'elles ne sont point assez unies dans leurs rapports; par le style, quand il est sans couleur, languissant, prolixe, et dépourvu de ces images et de ces tours qui réveillent l'attention.

FROID (STYLE). Le plus mauvais de tous les styles est celui qui n'est animé d'aucune sorte de sentiment, et ne consiste que dans une suite de paroles dont aucune ne sort du cœur : c'est le style *froid*. Ce style vient tantôt de la stérilité, tantôt de l'intempérance des idées, souvent du défaut de réflexion. Celui qui a peu d'idées et beaucoup de mots dans l'esprit, ainsi que celui qui ne sent point, ne peut être qu'un *froid* écrivain.

FUGITIVES. On donne ce nom à de petites pièces de vers comme échappées du porte-feuille d'un auteur sans prétention. Comme elles sont la plupart d'un genre de poésie fort léger, leur

principal mérite consiste dans la facilité, dans une aimable négligence, dans les graces du style et dans la délicatesse, la finesse et la justesse des pensées. Parmi les poètes françois qui y ont excellé, on doit citer Chaulieu, Voltaire, Gresset, le cardinal de Bernis, l'abbé de Voisenon, le duc de Nivernois, St.-Lambert, Bernard, le chevalier de Boufflers, MM. Bertin, de Parny, Ducis, etc.

Sous le titre de *pièces fugitives*, on comprend l'épître familière, le conte, le madrigal, la chanson, et tous ces vers de société qui sont l'ouvrage du moment et des circonstances.

G

GALIMATIAS. On a donné ce nom à un vice de style opposé à la netteté et à la clarté ; il consiste dans une confusion de paroles et d'idées incohérentes et disparates, que l'on ne comprend point, quoiqu'elles paroissent former un sens.

L'obscurité du *galimatias* n'est point celle qui résulte d'un mauvais arrangement de paroles, d'une construction louche, d'une équivoque ou d'un mot barbare ; mais elle se trouve dans la pensée même que ceux qui lisent ou qui entendent ne peuvent concevoir, parce que celui qui parle ne la conçoit pas peut-être lui-même aussi nettement qu'il le faudroit.

Le passage suivant, tiré des lettres de Balzac, est un véritable *galimatias :* « La gloire » n'est pas tant une lumière étrangère, qui vient » de dehors, aux actions héroïques, qu'une ré- » flexion de la propre lumière des actions, et » un éclat qui leur est renvoyé par les objets » qui l'ont reçu. » On sent bien à peu près ce

que Balzac a voulu dire; mais il l'a dit d'une manière si embrouillée, qu'il faut lire plusieurs fois ce passage pour le comprendre. Sans chercher tant de façons, que ne disoit-il tout simplement : Que les actions héroïques n'ont pas besoin d'un éclat étranger, parce qu'elles en ont assez par elles-mêmes ?

Ceux qui n'ont pas bien réfléchi à ce qu'ils ont à dire, et ceux qui cherchent à s'exprimer autrement que tout le monde, sont sujets à tomber dans le *galimatias*.

L'étymologie de ce mot n'est pas certaine : cependant on lit dans le dictionnaire étymologique de Ménage, le trait ou le conte que voici. « Dans le temps que les plaidoyers se prononçoient en latin, un avocat qui plaidoit pour » un nommé Mathias à qui la partie adverse » disputoit la propriété d'un coq, se brouilla si » fort, qu'à force de répéter les noms de *gallus* » et de *Mathias*, au lieu de dire *gallus Mathiæ*, il dit *galli Mathias ;* ce qui fit beaucoup » rire l'auditoire, et nommer ainsi dans la suite » les discours embrouillés. »

GÉNIE. Il n'est pas aisé de donner de ce mot une définition bien juste et bien précise : on peut dire que c'est une sorte d'inspiration fréquente,

mais passagère, dont l'attribut est le don de créer. Il diffère du *talent*, en ce que celui-ci est une disposition habituelle et particulière à réussir dans une chose. La production du *talent* consiste à donner la forme, et la création du *génie* à donner l'être. Celui-ci invente et l'autre perfectionne.

Le *génie* peut mieux se sentir que se définir : ce seroit à lui-même à dire ce qu'il est. Qui a lu Tacite, Montaigne, Pascal, Bossuet, Lafontaine, les belles scènes de Corneille ; qui a vu la transfiguration de Raphaël, et l'Apollon du Belvédère, peut s'en faire une idée.

GENS DE LETTRES. On donne ce nom à ceux qui s'appliquent à la littérature, et en font en quelque sorte profession. Un *homme de lettres* doit parfaitement posséder les principes de sa langue, être versé dans la connoissance des langues mortes et dans celle des langues vivantes, qui ont produit les meilleurs ouvrages. Non-seulement il doit savoir écrire en prose avec pureté et élégance, mais encore il ne doit pas ignorer les règles de la versification de son pays. Une instruction variée ne lui suffit pas, il doit de plus s'être formé un goût pur et sevère soit par la lecture des bons modèles, soit par ses propres réflexions.

Il n'est pas nécessaire d'être auteur de quelque ouvrage, pour être un *homme de lettres*.

GOUT. Comme il y a un *goût* physique, il y a un *goût* intellectuel ou moral, qui n'est autre chose que le discernement des beautés et des défauts dans tous les arts, produit par le sentiment.

Il ne suffit pas pour le *goût* de voir, de connoître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché; si l'esprit juge, il faut que le cœur soit ému : il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse, il faut démêler les différentes nuances; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; et c'est une ressemblance de ce *goût* intellectuel, de ce *goût* des arts, avec le *goût* sensuel; car le gourmet sent et reconnoît promptement le mélange de deux liqueurs; l'homme de *goût*, le connoisseur verra d'un coup-d'œil prompt le mélange de deux styles; il verra un défaut à côté d'un agrément.

Le *goût* naît avec nous; il ne s'acquiert point; mais il peut se dépraver, et il a besoin d'être formé et perfectionné. Regardé comme faculté d'esprit, et promptitude à bien juger, il se forme par la lecture; il s'épure par les compa-

raisons, les réflexions l'assurent; les exemples l'étendent, et l'imitation l'affermit.

Il y a un bon *goût* réel, c'est celui qui dans les beaux arts discerne les beautés d'avec les défauts; et un *goût* arbitraire ou de fantaisie dans plusieurs choses, comme dans les étoffes, dans les parures, dans les équipages, etc.

Le *goût* dépravé est celui auquel plaisent les défauts, et déplaisent les beautés d'un ouvrage. Les esprits faux l'ont ordinairement.

GRACE (LA) dans les personnes, dans les ouvrages, signifie *ce qui plaît avec attrait.*

Les *graces* de la diction, soit en éloquence, soit en poésie, dépendent du choix des mots, de l'harmonie des phrases, et encore plus de la délicatesse des idées et des descriptions riantes. L'abus des graces est l'afféterie, comme l'abus du sublime est l'empoulé : toute perfection est près d'un défaut.

La *grace* fait le charme des élégies amoureuses d'Ovide et des chansons d'Anacréon. Elle a été donnée à la langue italienne, à cause de sa souplesse et de son élégante facilité; mais on n'en voit dans aucun poète autant d'exemples que dans Métastase.

GRADATION (LA) est une figure de pensée,

qui présente une succession d'idées, d'images, de sentimens plus énergiques ou plus vifs, les uns que les autres, pour graduer, élever, et renforcer le discours, et *vice versâ*. Ainsi, la *gradation* est *ascendante* ou *descendante*. Cette phrase, *la vérité, rien que la verité, toute la vérité*, est une *gradation* de la première espèce; et cette autre, *qu'est-ce que l'homme? une poussière, une ombre, rien.*

Dans sa première Catilinaire, Cicéron nous présente dans la même période, un bel exemple de cette double *gradation* : «Vous ne faites rien, » vous ne projetez rien, vous n'imaginez rien, » non-seulement que je ne l'entende, mais même » que je ne le voie, et que je ne le pénètre » à fond. »

Dans la poésie, la *gradation* est un tableau gradué d'images et de sentimens, qui enchérissent les uns sur les autres. Le fragment de Sapho sur l'amour en est un des plus beaux exemples que l'on puisse citer. Le voici de la de la traduction de Boileau :

Heureux, qui près de toi, pour toi seule soupire,
Qui jouit du plaisir de t'entendre parler,
Qui te voit quelquefois doucement lui sourire!
Les Dieux dans leur bonheur peuvent-ils l'égaler?

Je sens de veine en veine une subtile flamme
Courir par tout mon corps, sitôt que je te vois;

Et dans les doux transports où s'égare mon ame,
Je ne saurois trouver de langue, ni de voix.

Un nuage confus se répand sur ma vue;
Je n'entends plus, je tombe en de douces langueurs;
Et pâle, saus haleine, interdite, éperdue,
Un frisson me saisit, je tremble, je me meurs:

GRAVE. Cet adjectif exprime cette qualité de style que l'on emploie, en traitant de matières sérieuses, où les saillies et les plaisanteries seroient déplacées et inconvenantes. Une simplicité noble fait le caractère de ce style, qui a de la force, mais rarement de la hardiesse.

H

HARANGUE. C'est ainsi que l'on nomme un discours qu'un orateur prononce en public, ou qu'un écrivain, historien ou poète, met dans la bouche de ses personnages.

A l'égard des orateurs, le mot *harangue*, en parlant des Grecs, s'emploie également pour tous les genres d'éloquence : éloge, invective, accusation, défense, délibération, plaidoyer, oraison funèbre, tout s'appelle *harangue*. En parlant des Latins, on appelle aussi quelquefois *harangues* les discours oratoires, mais plus communément *oraisons*. On dit les *harangues* de Démosthène, et les *oraisons* de Cicéron.

L'usage des *harangues* dans les historiens, comme dans Xénophon, Tite-Live, a eu des partisans et des censeurs. On peut dire que, lorsqu'elles ne sont pas trop multipliées, elles donnent de l'ame et de la chaleur à l'histoire, surtout lorsqu'elles sont propres à faire connoître le génie et le caractère des personnages dans la bouche desquels l'historien les a placées, et que

celui-ci a gardé fidèlement le fond des choses et des faits. Thucydide n'a pas été un historien moins fidèle, en faisant parler les députés des villes grecques, que s'il avoit résumé indirectement leurs discours.

Parmi nous, la *harangue* est devenue propre au genre d'éloquence le plus frivole : elle n'est plus qu'une formule de compliment ou de condoléance, qu'un hommage rendu à la majesté, ou à la dignité des grandes places.

HARMONIE (L') est une qualité du style qui résulte du choix, du mélange et de l'accord des sons, de leurs intonations et de leur durée, du nombre, de la texture, de la coupe, de l'enchaînement des périodes, enfin de toute l'économie du discours relativement à l'oreille, et de l'art d'arranger les mots, soit dans la prose, soit dans la poésie, de la manière la plus propre à caractériser les idées, les images et les sentimens que l'on veut exprimer.

La convenance du style avec le sujet est le premier et principal dégré de l'*harmonie :* le deuxième consiste dans le choix des mots ou des expressions qui peignent le mieux les idées que l'on veut rendre : et le troisième dans l'accord des sons avec les images ou sentimens que l'on veut

faire passer dans l'esprit ou dans le cœur des autres.

Ainsi l'*harmonie* du style plaît à l'oreille, à l'esprit, et souvent au cœur.

L'auteur le plus harmonieux est donc celui qui connoît le mieux l'influence des sons des mots de sa langue sur l'oreille, qui conçoit le mieux et qui sait le mieux rendre ce qu'il conçoit à l'aide des mots, qui sent le plus vivement, et qui sait le mieux exprimer ce qu'il sent.

HÉMISTICHE. Ce mot signifie une moitié de vers, un repos au milieu du vers. Ce repos n'est proprement le partage que des vers alexandrins, car il ne faut pas le confondre avec la césure qui doit être observée dans les vers de dix syllabes, et qui se fait même souvent remarquer dans ceux de huit. La nécessité d'éviter la monotonie, et encore plus le besoin de la cadence, ont fait de ce repos une des grandes difficultés de la poésie.

On ne peut donner une plus juste idée de l'*hémistiche* et de la méthode avec laquelle on doit en éviter la monotonie, qu'en citant ces vers de Voltaire :

Observez l'*hémistiche*, et redoutez l'ennui
Qu'un repos uniforme attache auprès de lui.
Que votre phrase, heureuse, et clairement rendue,

Soit tantôt terminée, et tantôt suspendue.
C'est le secret de l'art. Imitez ces accens
Dont l'aisé Géliote avoit charmé nos sens :
Toujours harmonieux et libre sans licence,
Il n'appésantit point ses sons et sa cadence.
Sallé, dont Terpsichore avoit conduit les pas,
Fit sentir la mesure, et ne la marqua pas.

HÉROIDE. C'est un petit poème écrit en vers alexandrins, et en forme de lettre, où l'auteur fait parler un personnage agité de quelque passion, comme de celle de l'amour.

Ovide est l'inventeur de ce genre, qui a fait quelques imitateurs parmi nous. L'*héroïde* doit intéresser, émouvoir, attendrir, faire naître la pitié. Tel n'est pas le caractère de celles d'Ovide, qui ne verse point de larmes, et n'en fait jamais répandre.

Parmi les *héroïdes* modernes, dont il existe un recueil en plusieurs volumes, et dont plusieurs sont ou traduites ou imitées d'Ovide, celle qui, sans contredit, mérite la préférence, est l'épître d'Héloïse à Abeilard, par Colardeau, laquelle commence ainsi :

Dans ces lieux habités par la seule innocence,
Où règne avec la paix un éternel silence, etc.

De toutes les petites pièces de poésie, l'*héroïde* est celle qui demande le plus de chaleur. Elle

doit être pour l'ame ce que l'ode est pour l'esprit, un trait de feu, un élan de sensibilité non-interrompu. Si l'on y fait entrer des récits, ils doivent être suggérés par la passion du personnage qui les fait.

HIATUS. En poésie, ce mot exprime la rencontre de deux voyelles qui ne s'élident point, rencontre qui oblige celui qui parle à trop ouvrir la bouche, et à prononcer d'une manière pénible cette répétition de voyelles. Nul défaut n'est plus opposé à l'harmonie poétique.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

C'est le précepte de Boileau au sujet de l'*hiatus*.

HISTOIRE (STYLE DE L'). La vérité, la rapidité, la précision, et une simplicité noble caractérisent ce genre de style. La vérité exige que les faits racontés par l'historien aient existé, et elle s'oppose à ce qu'il les présente avec des circonstances fausses ou qui tiennent du merveilleux de la fiction : la rapidité consiste dans le retranchement des réflexions peu importantes ou inutiles, ainsi que des circonstances qui ne sont point nécessaires pour faire connoître les faits que l'on raconte : la précision veut que l'historien s'éloigne de la marche de l'orateur; qu'au lieu d'éten-

dre ses phrases, il les resserre et évite les longues périodes : enfin, la simplicité noble demande qu'en renonçant aux ornemens, il n'emploie que des expressions et des termes consacrés par le bon goût et le bon usage. Cependant, quoique la simplicité historique repousse les ornemens oratoires, elle en permet quelques-uns dans les descriptions, dans les tableaux, dans les portraits. Les modèles françois du style de l'histoire sont : Le *Discours sur l'Histoire universelle*, par Bossuet; l'*Histoire de Charles XII* et l'*Essai sur les mœurs des nations*, par Voltaire; les *Causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, par Montesquieu, etc.

HYMNE. On entendoit, chez les anciens, par ce mot, une louange à l'honneur de quelque divinité.

Les *hymnes* ont fait dans tous les temps une partie du culte religieux. Sans parler des Grecs ni des Romains, en Orient les Chaldéens et les Perses; les Gaulois, les Lusitaniens, en Occident; toutes les nations enfin, soit barbares, soit policées, ont également celébré, par des hymnes et des cantiques, les louanges de leurs divinités.

Dans l'usage moderne, nous entendons par *hymne*, une ode latine, ou un petit poëme consacré à la louange de Dieu, ou à célébrer quel-

que mystère. Santeuil s'est quelquefois distingué dans cette pieuse carrière, ainsi que M. Coffin ; mais toutes leurs *hymnes*, que l'Eglise a adoptées, ne sont pas du même mérite.

Tout dans l'*hymne* doit être image et sentiment, et l'élévation en est le principal caractère. Si elle n'est pas sublime, elle doit être onctueuse et touchante. La recherche et le bel esprit y sont également déplacés.

Il faut remarquer que le mot *hymne* est masculin, quand il est question de l'*hymne* chez les anciens, et féminin, quand on parle de l'hymne chez les modernes.

HYPPALLAGE. Ce mot qui est dérivé du grec, signifie *changement*, *subversion*. Cette subversion consiste à présenter sous un aspect renversé la corrélation ou les rapports mutuels des idées partielles qui constituent une même pensée. On trouve un grand nombre d'exemples de cette figure dans les auteurs anciens. C'est par elle qu'Ovide commence ses *Métamorphoses :*

In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora.

Selon le sens littéral, il faudroit dire en françois : « Mon esprit me porte à parler des formes changées en de nouveaux corps » ; tandis que le

vrai sens est celui-ci : « Mon esprit me porte à parler des corps changés en de nouvelles formes » ; car la construction doit être ainsi faite : *Animus fert dicere corpora mutata in novas formas.*

Cet exemple suffit pour faire connoître cette figure qui n'est d'aucun usage dans notre langue.

HYPERBOLE. Figure de pensée qui consiste à présenter des idées qui surpassent même la vraisemblance, non dans l'intention d'en imposer, mais dans la vue d'amener l'esprit à la vérité, par cette espèce de mensonge, et de fixer ce qu'il doit croire, en lui présentant des choses incroyables.

Cette figure appartient de droit aux passions véhémentes, parce que les actions et les mouvemens dont elles sont le principe, servent d'excuse, et pour ainsi dire, de remède à toutes les hardiesses de l'éloquence.

Il faut être avare de l'*hyperbole*, et l'on doit ordinairement la modifier, lorsqu'on l'emploie. Cependant, on peut citer quelques exemples où, sans aucune modification, elle frappe noblement l'esprit. Un particulier ayant annoncé dans Athènes la mort d'Alexandre, l'orateur Démades s'écria : « Si cette nouvelle étoit vraie, la terre entière auroit déjà senti l'odeur du mort. » Cette saillie hardie présente à la fois l'étendue de

l'empire d'Alexandre, et étonne l'imagination par la grandeur de la figure qu'elle met en usage.

L'*hyperbole* a encore plus de grace en poésie que dans la prose, lorsqu'elle est accompagnée d'un brillant coloris et d'images représentées dans un beau jour. C'est ainsi que Virgile nous peint la jeune Camille, dont la course étoit si légère, que les épis ne se courboient point sous ses pas, et que les flots de la mer mouilloient à peine la plante de ses pieds.

C'est encore ainsi que Malherbe, pour peindre le temps heureux qu'il promet à Louis XIII, dans l'ode qu'il lui adresse, dit :

La terre en tous endroits produira toutes choses :
Tous métaux seront or ; toutes fleurs seront roses,
Tous arbres oliviers :
L'on n'aura plus d'hiver, le jour n'aura plus d'ombre,
Et les perles sans nombre,
Germeront dans la Seine au milieu des graviers.

On fait souvent des *hyperboles* dans la conversation. Les personnes d'une imagination vive y sont presque naturellement portées. Un gascon dit, dans une comédie, d'un autre gascon qui prétend avoir des bois : « Lui, des bois ! j'ai été dans son pays, et je vous jure que de tous les bois qu'il y a, il n'y auroit pas de quoi faire un cure-dent. »

HYPOTYPOSE. Espèce particulière de description qui représente d'une manière vive et énergique les circonstances les plus frappantes d'une action, d'un évènement, d'un phénomène, d'une passion, d'une situation. Ainsi l'*hypotypose* met les objets devant les yeux, comme s'ils étoient présens.

On en trouve un bel exemple dans le récit de la mort d'Hypolite, que Racine met dans la bouche de Théramène ;

Cependant sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monstre furieux ;
Son front large est armé de cornes menaçantes, etc.

Soit dans la poésie, soit dans la prose, l'*hypotypose* donne beaucoup d'intérêt et de mouvement au discours, et contribue beaucoup à soutenir ou à réveiller l'attention, en rendant les choses présentes et sensibles. Aussi les grands orateurs et les grands poètes en ont-ils fait un bel et fréquent usage.

I

IDÉE. Perception que l'ame se forme d'un objet. Quiconque se mêle d'écrire, doit avoir acquis beaucoup d'idées sur le sujet qu'il veut traiter, s'appliquer à les approfondir, à les comparer ensemble, à leur donner de la justesse et de la clarté, et à les lier entr'elles par leurs rapports.

IDYLLE. On appelle ainsi un petit poème champêtre qui contient des descriptions, ou le récit de quelque aventure agréable.

Il y a quelque différence entre l'*idylle* et l'églogue, mais elle est fort légère, et les auteurs les confondent souvent. Cependant, on peut dire que lorsque le sujet d'un poème champêtre ne présente aucun évènement considérable, et qu'il est traité d'une manière unie, on doit donner à ce poème le nom d'*églogue*; et qu'il doit porter celui d'*idylle*, lorque le sujet plus relevé est susceptible d'un style plus élégant et plus noble. Boileau nous a fait connoître les principaux ca-

ractères de l'*idylle*, par cette comparaison aussi juste qu'agréable :

Telle qu'une bergère au plus beau jour de fête
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens :
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe, une élégante *idylle*.

(ART POÉT.)

Ainsi l'*idylle* évite les grands mots, le style brillanté, les tours étudiés : une simplicité élégante en fait le caractère ; et c'est par cette élégance ennoblie qu'elle se distingue de l'églogue.

Parmi les anciens, Théocrite et Virgile ont composé des poèmes champêtres ; mais ceux de Théocrite ont seuls le nom d'*idylle*. Ces *idylles* sont d'une simplicité toute naïve et toute champêtre, renferment des agrémens inexprimables ; elles paroissent puisées dans la nature, et dictées par les graces elles-mêmes.

Parmi les modernes, madame Deshoulières et Gessner se sont distingués dans ce genre : dans les *idylles* de madame Deshoulières, la scène est au village ; mais la femme sensible et tendre qui parle aux fleurs, aux ruisseaux, aux moutons, n'est pas une de nos bergères ; c'est la maîtresse du château.

Quant aux *idylles* de Gessner, comme elles sont presque toutes en dialogue, on doit les regarder comme de simples églogues. Celles qui ont le plus d'élégance et de noblesse, n'ont de modèle dans aucun pays.

ILLUSION (L') dramatique consiste à faire prendre aux spectateurs des personnages feints, pour des personnages réels, et une action qui a existé ou qui est censée avoir existé, pour une action qui existe présentement.

Le poète produit cette double *illusion* en faisant parler ses personnages et en les faisant agir d'une manière convenable à leur caractère connu, à leur naissance, à leur dignité, aux circonstances dans lesquelles ils ont vécu ou sont censés avoir vécu.

Les acteurs de leur côté font *illusion*, lorsqu'ils répondent parfaitement aux intentions du poète, et lorsque dans leur costume, dans leurs manières, et dans leur *déclamation*, ils ont soin d'observer les convenances.

En général, l'*illusion* est produite par une parfaite imitation de la nature, soit sur la scène, soit dans les arts. C'est une sorte de méprise qui fait prendre l'image pour la réalité.

IMAGE. En fait de style, une *image* est une

espèce de métaphore, qui, pour rendre sensible un objet qui ne l'est pas, ou pour représenter à l'imagination une idée qui n'est que dans l'entendement, la peint avec les traits et les couleurs d'un objet sensible, mais avec lequel elle a plus ou moins d'analogie. Ainsi l'*image* suppose une ressemblance, une comparaison, mais qui ne sont point exprimées.

Toute image doit être juste, claire, sensible, d'accord avec elle-même, et délicate.

Juste; c'est-à-dire que l'analogie de l'objet dont on emprunte les traits pour peindre une idée, doit être véritable entre cet objet et cette idée. On dit un *vaste* silence; mais on diroit mal en françois, un *jour vaste* par le silence, comme Tacite l'a dit en latin, *dies per silentium vastus*, parce que l'idée d'une étendue indéfinie n'a point d'analogie avec l'idée d'un espace de temps circonscrit.

L'*image* doit être claire, c'est-à-dire, que la vérité doit en être saisie au premier coup d'œil. *Les campagnes riantes* pour des campagnes qui inspirent la gaîté ou la joie, forment une image un peu obscure, car les campagnes ne rient point. Ces mots de Phèdre: *Que ce voile me pèse!* voilà une image aussi claire que juste. Souvent, après avoir commencé une image où l'habitude nous fait trouver de la justesse et de la

clarté, on est obligé de l'interrompre, parce qu'on n'est point assez familiarisé avec le reste. Ainsi, on se fait bien comprendre, lorsqu'on dit: *Il s'enivre de louanges;* mais si l'on dit, *des louanges qu'on lui verse*, on fait une image obscure, à cause de ces deux verbes *enivrer* et *verser*, tous deux pris au figuré. Or, deux figures si près l'une de l'autre, demandent du temps pour être saisies.

L'*image* doit être sensible; autrement, elle ne seroit point une *image*.

Elle doit être d'accord avec elle-même, c'est-à-dire, qu'elle doit être formée de traits en harmonie les uns avec les autres.

Elle doit être délicate, c'est-à-dire, qu'elle ne doit rien offrir à l'imagination de hideux, de grossier, de dégoûtant.

Nous ajoutons qu'elle doit être vive. L'effet que l'on se propose, étant d'affecter et d'intéresser l'imagination, les traits qui l'affectent le plus vivement doivent avoir la préférence.

Les *images* sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, la nourriture de la poésie : c'est dans ce sens qu'Horace a dit :

Ut pictura poesis erit, etc.

Malheur au poète qui ne sait pas manier la palette? il ne sera jamais qu'un froid versifica-

teur. Il faut lire Racine, Lafontaine, Fénélon, etc., pour trouver de grandes et de belles *images*. Homère et Virgile, chez les anciens, en offrent un très-grand nombre, que les peintres ne doivent pas moins admirer que les poètes, car les tableaux sont composés d'*images*.

En littérature, une suite d'*images* forme ce qu'on appelle une description; parce que l'*image* n'est en elle-même qu'un trait isolé représenté d'une manière courte et vive, ou seulement quelquefois, l'expression rapide d'une circonstance; et même assez souvent elle ne se trouve que dans une simple épithète.

L'*image* est la fille de l'imagination.

IMITATION. Ce mot exprime l'usage que l'on fait des idées et du style d'un écrivain, après qu'on s'en est pénétré, et qu'on les a, pour ainsi dire, incorporés dans sa propre substance. Ainsi, un imitateur n'est ni un copiste servile, ni un froid traducteur.

L'*imitation* née de la lecture assidue des bons originaux, ouvre l'imagination, épure le goût, étend et élève le génie, et perfectionne les talens. Comme il n'est donné qu'à un très-petit nombre d'hommes d'un vrai génie, d'inventer et de créer, il s'ensuit que le plus grand nombre se trouve réduit à imiter; mais s'il est possible, il faut être

imitateur des grands maîtres, de manière à présenter ce qu'ils ont pensé et dit, sous un nouveau jour, et d'une manière appropriée aux sujets que l'on traite, au temps où l'on vit, à la langue dans laquelle on écrit, au goût du pays où l'on est né.

Virgile a imité Homère, Hésiode et Théocrite; Boileau a imité Juvénal et Horace; Lafontaine, Esope et Phèdre; mais combien il les a surpassés! J.-B. Rousseau a imité les psaumes plus qu'il ne les a traduits. Que tous les imitateurs leur ressemblent, et l'on ne dira plus : *O imitatorum servum pecus!*

IMPRÉCATION. Figure de pensée, dans laquelle celui qui parle, emporté par la violence de quelque passion, adresse à la divinité ou à quelque puissance supérieure, des vœux contre le bonheur de quelqu'un. Cette figure donne beaucoup de mouvement au discours, mais il faut qu'elle soit bien amenée et ménagée avec art. On en trouve de beaux exemples dans nos grands poètes. Tout le monde connoît celle de Camille contre son frère et contre Rome, dans la tragédie des *Horaces* et des *Curiaces*, de Pierre Corneille.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment;
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant;

Rome, qui t'a vu naitre et que ton cœur adore ;
Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore ;
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés,
Saper ses fondemens encor mal assurés ;
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contr'elle à l'Occident s'allie ;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers,
Passent pour la détruire et les monts et les mers ! etc.

IMPROMPTU. On nomme ainsi une pièce de vers, fort courte, dont le caractère est d'être composée sur le champ et sans précaution, sur un sujet qui se présente.

Le comte Hamilton en a prescrit les règles dans les vers suivans, où il l'appelle :

Un certain volontaire,
Enfant de la table et du vin,
Difficile et peu nécessaire,
Vif, entreprenant, téméraire,
Étourdi, négligé, badin,
Jamais rêveur, ni solitaire,
Quelquefois délicat et fin,
Mais tenant toujours de son père.

On rapporte que le poete Théophile, étant allé dîner chez un grand seigneur où tout le monde lui disoit que son ami étoit fou, parce qu'il étoit poete, il répondit en riant :

J'avouerai sans peine avec vous
Que tous les poètes sont fous ;

Mais sachant bien ce que vous êtes,
Tous les fous ne sont pas poètes.

Raimond Poisson, qui a été un excellent acteur comique, se trouvoit à dîner chez le ministre Colbert qui avoit bien voulu être parrain d'un de ses enfans. Comme ce ministre ne devoit arriver qu'au fruit, tout le monde avoit profité de son absence pour célébrer sa gloire, quand Poisson prit la parole et dit :

Ce grand ministre de la paix,
Colbert, que la France révère,
Dont le nom ne mourra jamais,
Eh bien, messieurs, c'est mon compère.

Quoi de plus heureux que cet *impromptu* de Voltaire, pour servir d'inscription à une statue de l'Amour :

Tel que tu sois, voici ton maître :
Il l'est, le fut, ou le doit être.

INSINUATION. Tour d'éloquence qui consiste à présenter à l'auditoire devant lequel on parle, au lieu de l'objet que l'on se propose, et pour lequel on sait qu'il a de la répugnance ou de l'éloignement, un autre objet qui l'intéresse, et qui, par ses rapports avec l'objet dont il s'agit, dispose d'abord les esprits à n'en pas être blessés,

et les amène insensiblement à le voir d'un œil favorable.

Cicéron nous offre beaucoup de beaux exemples de l'*insinuation* ; mais il n'y en a pas un dans le plus insinuant des orateurs, qui approche de celui que nous a donné Racine dans la scène de Narcisse avec Néron, au quatrième acte de *Britannicus.* On y voit avec quel art le premier détruit dans l'esprit de Néron tout l'effet qu'y avoit produit le discours de Burrhus.

INTÉRÊT (L') en littérature est une émotion agréable, plus ou moins vive, produite en nous par un ouvrage dont le sujet est bien choisi, les parties bien ordonnées, et le style convenable à chaque chose.

Si le sujet est vrai, s'il est grand, s'il est touchant, il réunit trois sortes d'intérêts qui, quoique bien distincts, ne composent pourtant qu'un seul attrait qui nous y attache. Si les parties sont bien ordonnées, c'est-à-dire, si le plan est bien tracé, l'harmonie que nous y remarquons, nous intéresse vivement, par la correspondance des rapports qu'elle établit ; c'est ainsi que dans les beaux-arts, la justesse des proportions qui viennent toutes se confondre dans un centre d'unité, plaît aux yeux, et inspire à l'esprit un véritable intérêt.

Comme le style est l'habillement de la pensée, il est hors de doute qu'il ajoute plus ou moins à l'intérêt du sujet ; en effet, il arrive souvent qu'un ouvrage, dont le sujet est bien choisi et devroit intéresser, n'inspire qu'un foible intérêt, par l'imperfection, ou par le défaut de convenance du style.

Dans les pièces de théâtre, l'intérêt du spectateur s'attache de plus à l'exacte représentation des caractères, à l'art avec lequel les incidens sont amenés, au pathétique et à l'enchaînement des situations, et surtout à cet état de balancement ou de suspension, qui résulte d'une intrigue bien formée et bien conduite.

INTERROGATION (L') est une figure de pensée, par laquelle on donne la forme de question à une ou plusieurs parties du discours. Cette figure qui ne suppose point le doute de la part de l'orateur, mais une sorte de défi qu'il fait à l'auditeur de nier ce qu'il avance, donne de la vivacité au discours, réveille l'attention de l'auditeur, et souvent contribue à exciter le pathétique, ou certains mouvemens de l'ame, comme la surprise, la crainte, la douleur, l'indignation, etc.

Voici un bel exemple d'*interrogation*. J.-B. Rousseau, voulant faire sentir avec vivacité com-

bien la valeur brillante, mais funeste, des conquérans est peu digne d'admiration, s'écrie par interrogation :

Quoi ! Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer Sylla ?
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en Attila ?
J'appellerai vertu guerrière,
Une vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe ses mains ?
Et je pourrai forcer ma bouche
A louer un héros farouche,
Né pour le malheur des humains ?

Il faut remarquer que, dans l'exposition des preuves, l'*interrogation* doit être employée très-rarement ; mais c'est dans les développemens que l'usage en est utile pour le complément des preuves.

INTERRUPTION. Figure de pensée, par laquelle un orateur, ou un poète dramatique s'interrompt lui-même, pour se livrer à d'autres sentimens ou à d'autres idées, comme par distraction.

L'*interruption* a beaucoup de vérité et de force. Lorsque la passion est extrême, elle s'oppose à la liaison des idées ; le trouble de l'ame passe dans le discours, qui alors se brise et se découd.

La passion de l'amour est celle qui dans nos poëtes tragiques amène le plus d'*interruptions*, et rien n'y est si ordinaire que des amans qui passent par *interruption* de la haine à l'amour, et de l'amour à la haine.

INTRIGUE. Ce mot, dans l'épopée, dans le drame, et même dans le roman, signifie une combinaison de circonstances et d'incidens, d'intérêts et de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'évènement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, etc.

INVENTION (L') est un acte de l'entendement qui nous fait découvrir des idées que d'autres n'avoient pas encore eues, ou de nouveaux rapports entre des idées déjà connues, ou un nouveau point de vue sous lequel ces idées et ces rapports n'avoient pas encore été présentés.

En fait d'éloquence, l'*invention* consiste à trouver un sujet intéressant, instructif et fécond, des preuves solides et convaincantes, des développemens lumineux, et des expressions analogues à ces choses.

En poésie, comme dans l'épopée et le drame, l'objet de l'*invention* est une action principale de laquelle naissent naturellement les incidens, les descriptions, les épisodes, les caractères,

les portraits, etc.; le coloris de la poésie n'est pas moins du ressort de l'*invention* que l'action principale et tous ses accessoires.

Ceux qui ne bornent l'*invention* qu'au sujet dans le discours, et qu'à l'action dans l'épopée et dans le drame, lui donnent des limites trop étroites; car elle doit présider à toutes les parties d'un ouvrage, si l'on veut que cet ouvrage présente l'intérêt de la nouveauté. Si j'invente un sujet, il faut aussi que je trouve la meilleure manière de le présenter, d'en disposer les parties, et tout en me conformant aux règles de l'art, de lui donner cet intérêt que les seules règles ne donnent pas.

Les imitateurs ont quelquefois surpassé les originaux par l'*invention* des formes; c'est ainsi que Lafontaine a surpassé tous ceux qu'il a imités, soit dans ses fables, soit dans ses contes.

INVERSION. On donne ce nom à un arrangement de mots, contraire à l'ordre naturel des idées, et aux règles du langage qui veulent que cet ordre soit maintenu. Ainsi, par l'*inversion*, les mots qui doivent suivre précèdent, et ceux qui suivent, doivent précéder.

La langue françoise est, en général, ennemie de l'*inversion*, car son grand caractère est de suivre la marche naturelle des idées. Cependant

employée, soit dans la prose, soit dans la poésie, avec art et menagement, elle est un ornement.

On peut réduire à neuf règles principales les *inversions* généralement autorisées dans la prose et dans les vers.

1° Lorsque dans une phrase, on emploie un adverbe ou une expression adverbiale, un verbe, et un nominatif, l'adverbe se place le premier, ensuite le verbe, qui est suivi de son nominatif ou sujet, comme dans cette phrase : *Ainsi parla Mentor*, au lieu de *Mentor parla ainsi*.

2° Si l'adverbe est placé au commencement de la phrase, par pure énergie, et pour être plus sensible, le pronom, sujet du verbe suivant, doit se placer après le verbe, comme dans cette phrase : *en vain formerions-nous les plus grands projets*, au lieu de, *nous formerions en vain les plus grands projets.*

3° Dans une citation interjective, on doit placer le sujet, nom ou pronom, après le verbe; exemple : *La voie des préceptes est longue*, *dit Sénèque ;* au lieu de *Sénèque dit.*

4° Si une proposition incidente ou interrogative commence par l'un des mots conjonctifs *combien*, *comment*, *où*, *quand*, *que*, *quel*, et *quoi*, et que ce mot soit le seul complément ou régime du verbe, ou en fasse partie, et que le sujet de ce verbe soit un nom, *l'inver-*

sion doit ordinairement être entière ; comme dans ces exemples : *Je sais combien vous coûte ce livre ; combien coûte ce livre ?* Si le sujet du verbe est un pronom, il ne se place après le verbe que dans les phrases interrogatives.

5° Dans les propositions interrogatives qui ne commencent pas par un mot conjonctif, on marque de même l'interrogation, en plaçant le pronom sujet après le verbe, quand même le nom le précède; comme dans cette phrase: *Votre projet réussira-t-il ?*

6° Dans les phrases optatives, c'est-à-dire, qui commencent par un verbe au subjonctif, le pronom se place après le verbe : *Puissiez-vous vivre long-temps !* Il en est souvent de même dans les phrases dont le sujet du verbe est un nom, et dans celles qui suivies d'une autre, marquent une supposition ou une condition; comme dans la suivante : *Réussiriez-vous dans vos projets, vous ne seriez pas plus heureux.*

7° Lorsqu'un même terme a plusieurs complémens dont il est le centre commun, et que ces complémens sont trop éloignés les uns des autres, et du terme, alors, pour éviter l'obscurité et l'équivoque, l'*inversion* est nécessaire pour les rapprocher du centre. Cette *inversion* consiste à placer devant le terme l'un de ses complémens. Massillon s'exprime ainsi : *Sem-*

blables à ceux qui voient périr de loin un homme au milieu des flots ; et l'on sent dans cette phrase quelque chose d'embarrassé. Si l'on dit : *Semblables à ceux qui de loin voient périr*, etc., la simple transposition du complément *de loin* avant le verbe *voient*, répand la lumière sur le tout, et y rétablit même l'harmonie.

8° Pour favoriser la clarté ou l'énergie de l'expression, on peut déplacer quelques régimes directs ou objectifs ; mais à condition d'en rappeler l'idée par un pronom relatif, comme dans ces vers de la *Mérope* de Voltaire, prononcés par Egiste :

> Eh quoi ! tous les malheurs aux humains réservés,
> Faut-il si jeune encor les avoir éprouvés !

9° Quant à la concordance de l'adjectif avec le substantif, il se place tantôt avant, tantôt après. Cependant, il y a des adjectifs qui ne peuvent se placer qu'après le nom ; d'autres qui ne peuvent se placer qu'avant, et d'autres enfin dont la signification change selon la place qu'ils occupent.

Nous aurions encore beaucoup de choses à dire sur les *inversions ;* mais, outre que ce sujet est plus grammatical que littéraire, il suffit d'avoir l'oreille un peu sensible à l'harmonie pour distinguer les *inversions* autorisées de celles qui sont vicieuses ou forcées.

IRONIE (L') est une figure de mots par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce que l'on dit.

Boileau parle ainsi de Quinault, dans sa neuvième satire, et l'*ironie* qu'il exprime dans les vers suivans sont passés en proverbe :

Toutefois, s'il le faut, je veux bien m'en dédire;
Et pour calmer enfin tous ces flots d'ennemis,
Réparer en mes vers les maux qu'ils ont commis,
Puisque vous le voulez, je vais changer de style;
Je le déclare donc, *Quinault est un Virgile.*

Le *persiflage* et le *sarcasme* sont deux espèces d'*ironies*. Le premier plaisante avec esprit, et le second cause souvent de cruelles blessures.

De toutes les figures, l'*ironie* est celle dont on doit être le plus avare dans le commerce du monde : mais bien ménagée, elle répand de l'intérêt dans le discours soutenu, et lui donne du sel. On en trouve de beaux exemples dans l'Ecriture-Sainte, et dans les grands orateurs grecs, latins et françois.

J

JEU-DE-MOTS. Ce terme composé signifie l'emploi de deux ou de plusieurs mots semblables, dont les uns sont pris au sens propre et les autres au figuré, ou dans une acception naturelle, mais différente. Ainsi le même terme peut former un *jeu-de-mots*, et des homonymes peuvent en former un autre. Un seigneur qui avoit été long-temps le favori du monarque, commençant à en perdre les bonnes graces, rencontra un jour sur l'escalier du palais, comme il sortoit de chez le roi, le nouveau favori qui montoit. Celui-ci lui ayant demandé s'il y avoit quelque chose de nouveau : « *Rien du tout*, dit-il, sinon que *je descends*, *et que vous montez.* » Ici les mots *je descends* et *vous montez*, sont pris au propre et au figuré.

Les *jeux-de-mots* doivent être bannis de tout ouvrage qui traite de choses sérieuses.

JOURNAL. On entend par ce mot une feuille

ou un ouvrage périodique qui contient les nouvelles politiques, ou des extraits des livres nouveaux, et souvent les uns et les autres. Ainsi, il y a des *journaux* politiques, des *journaux* littéraires et des *journaux* tout-à-la-fois politiques et littéraires.

Il y a encore des *journaux* consacrés aux sciences et aux arts, et aux découvertes utiles dans ces deux branches des connoissances humaines : tel a été en France le *Journal des Savans*, dont l'origine remonte à l'année 1665.

Il faudroit être de bien mauvaise foi pour révoquer en doute l'utilité des *journaux* littéraires, relativement aux progrès ou au maintien du goût. Qui peut dire à quel point ils ont été et sont encore utiles à la république des lettres, en signalant au public tant de mauvais livres qui, sans eux, auroient répandu de tous côtés les faux jugemens et le barbare néologisme? Qui peut dire encore les services qu'ils ont rendus et rendent à l'Etat, en dénonçant les ouvrages où les mœurs et les principes de la saine raison sont outragés, et où le poison le plus dangereux se cache sous le style, quand le style lui-même n'est pas le contre-poison?

JOURNALISTE. Auteur qui s'occupe le plus

souvent à publier périodiquement des extraits et des jugemens des ouvrages de littérature, sur les sciences et sur les arts, à mesure qu'ils paroissent.

Ce n'est point assez qu'un journaliste ait des connoissances ; il faut qu'il ait un jugement solide et profond, de la logique, du goût, de la sagacité, une grande habitude de la critique. Son art n'est point de faire rire, mais d'analyser et d'instruire. Son style doit être enjoué, si le sujet le permet, mais jamais satirique ; car le ton satirique décèle la partialité. S'il examine un ouvrage médiocre, qu'il indique les questions difficiles dont l'auteur auroit dû s'occuper ; qu'il les approfondisse lui-même ; qu'il jette des vues, et que l'on dise qu'il a fait un bon extrait d'un mauvais livre. Son intérêt doit être entièrement séparé de celui du libraire et de l'écrivain. (*Voy.* CRITIQUE.)

JUDICIAIRE. On nomme ainsi ce genre d'éloquence qui appartient au barreau.

Comme l'accusation et la défense sont les deux objets de l'éloquence *judiciaire*, l'orateur doit s'appliquer à bien connoître la cause dont il s'est chargé, à en étudier les différentes faces, à bien choisir ses moyens, pour saisir les forts, laisser

les foibles, et rejeter tous les mauvais. Quand il les a bien choisis, son art consiste à les développer, à les mettre en évidence, à les fortifier les uns par les autres, et, en certaines occasions, à les amplifier, mais toutefois sans altérer ou déguiser la vérité des faits; car l'orateur du barreau doit avant tout se montrer le défenseur et l'ami de la vérité.

L

LACONISME. Ce mot qui vient de *Laconie*, nom d'une ancienne contrée de la Grèce, dont les habitans avoient une manière courte, serrée et énergique de s'énoncer, signifie en françois un langage bref, animé et sentencieux.

Après avoir vaincu les Lacédémoniens, et réduit leur république à une grande extrémité, Philippe, roi de Macédoine, leur fit demander s'ils vouloient le recevoir dans leur ville; ils lui écrivirent tout uniment, *Non*.

Lorsqu'après la guerre du Péloponèse, ils se furent rendus maîtres d'Athènes, ils mandèrent simplement à Lacédémone : *La ville d'Athènes est prise*.

Leur prière publique et particulière étoit courte et pleine de sens; ils prioient seulement les Dieux de leur accorder *les choses belles et bonnes*.

On trouve aussi dans notre langue des expressions qui ne le cèdent point à ce *laconisme*.

Le duc d'Orléans, régent, fatigué des remon-

trances d'un député des états du Languedoc, au sujet d'un impôt qu'il vouloit mettre sur cette province, lui dit avec vivacité : «Eh! quelles sont vos forces pour vous opposer à mes volontés? et que pouvez-vous faire? — *Obéir et haïr*, répondit le député.

La lettre que Henri IV écrivit à Crillon, après la bataille d'Arques, est d'un laconisme très-énergique. « Pends-toi, brave Crillon, nous » avons combattu à Arques, et tu n'y étois pas. » Adieu, je t'aime à tort et à travers. »

On pourroit citer beaucoup d'autres *laconismes* du même monarque.

LANGUE FRANÇOISE (LA) est devenue à juste titre la *langue* universelle. La clarté, l'ordre, la justesse, la pureté des termes la distinguent des autres langues, et y répandent un agrément qui plaît à tous les peuples. Son ordre dans l'expression des pensées, la rend facile; sa justesse en bannit les métaphores outrées, et sa pureté interdit tout emploi de termes ou obscènes ou grossiers.

Elle prend tous les tons et tous les caractères avec succès. Elle est *naïve* dans Lafontaine; *harmonieuse* dans Malherbe et Fléchier; *sublime* dans Corneille et Bossuet. Que n'est-elle pas dans Boileau, Racine, Fénélon, Massillon, J.-B. Rous-

seau, Voltaire, J.-J. Rousseau, Buffon, etc.? Si nous savons nous en servir, nos ouvrages seront recherchés comme ceux de ces grands écrivains, et ne seront pas moins précieux dans la postérité.

LETTRE (UNE) est un discours écrit qu'une personne adresse à une autre, avec qui elle n'est pas à portée de communiquer de vive voix.

L'usage d'écrire des *lettres* est aussi ancien que l'écriture; et l'on ne sauroit douter que, dès que les hommes eurent trouvé cet art, ils n'en profitèrent pour communiquer leurs pensées à des personnes éloignées.

De toutes les lettres des anciens qui nous sont restées, celles de Cicéron et de Pline sont celles que l'on estime le plus; mais les premières surtout sont admirables, soit que l'on considère la pureté du style, l'importance des matières, ou celle des personnes qui y sont intéressées. Les lettres de Pline ne laissent pas d'être charmantes; elles sont écrites avec simplicité, mais avec goût et avec politesse.

Nos lettres modernes, bien différentes de celles de ces deux grands écrivains, peuvent avoir le mérite d'un style simple, libre, familier, vif et naturel; mais elles ne contiennent que de petits faits, de petites nouvelles, et ne peignent que

le jargon d'un temps ou d'un siècle où la fausse politesse a mis le mensonge partout. Celles que l'on lit avec le plus d'intérêt, et qui sont le modèle du genre, sont celles de madame de Sévigné. On peut encore, beaucoup profiter à la lecture de celles qui composent la correspondance de Voltaire.

LETTRES (LES). Ce mot désigne en général les lumières que procure l'étude des ouvrages composés par des hommes qui se sont livrés d'une manière toute particulière aux connoissances qui sont plus du ressort de l'imagination, de la mémoire et du goût, que du raisonnement fondé sur l'analyse et sur les abstractions.

Un homme lettré n'est point un géomètre, un physicien, un naturaliste, etc.; c'est un homme dont le goût naturel, épuré et perfectionné par l'étude des modèles littéraires, soit en vers, soit en prose, lui fait discerner les bonnes choses des mauvaises, par la comparaison des unes et des autres avec les modèles qu'il a dans l'esprit. La grammaire, l'éloquence, la poésie, l'histoire, la critique, la fable, le roman, composent le domaine des *lettres*. Le vrai littérateur est celui qui possède toutes ces connoissances, et qui de plus a une forte teinture de philosophie, de mathématiques, d'histoire naturelle, etc.

LICENCE. En poésie, ce mot signifie une faute contre les règles ordinaires du langage, que les poètes se permettent, et qu'on leur permet, en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime, ou de l'élégance des vers.

Tantôt c'est une ellipse qui ne seroit pas supportable en prose, comme dans ce vers de Racine:

Je l'aimois inconstant, qu'aurois-je fait, fidèle ?

dont tel est le sens et telle devroit être l'expression grammaticale : « *Je l'aimois lorsqu'il étoit inconstant, qu'aurois-je fait s'il avoit été fidèle ?*

Tantôt, c'est une voyelle supprimée, parce qu'elle seroit de trop pour la mesure du vers, comme l'*e* muet dans *ingénuement, assiduement, gaieté, encore* devant une consonne, etc.

Ici, c'est une consonne que l'on retranche à la fin d'un mot, pour former élision avec le mot suivant : ainsi, dans ces noms de villes, *Naples*, *Athènes*, *Londres*, il est permis au poète de retrancher l'*s*; et dans ces verbes, je *vois*, je *dois*, je *produis*; mais cette dernière *licence* est rare.

Là, ce sont des adverbes absolus, que l'on met à la place des adverbes relatifs, comme, *alors que* pour *lorsque*, *cependant que* pour *pendant que*.

Souvent c'est la négation *ne* supprimée de l'in-

terrogation négative, comme dans cette phrase: *Savez-vous pas ?* pour *ne savez-vous pas ?*

Enfin, ce sont des inversions peu forcées dont le besoin ne se faisant pas sentir dans la prose, y seroient quelquefois mal employées.

On ne parle ici que des *licences* grammaticales; il en est d'autres que les poètes doivent très-rarement et même ne jamais se permettre. Les premières consistent dans l'infraction de certaines règles de la versification, et les secondes dans celle des règles fondamentales du poème épique ou dramatique.

LIEUX COMMUNS. On nomme ainsi en rhétorique les sources où l'orateur puise ses preuves, parce qu'elles appartiennent à tous les genres d'éloquence. Comme chaque genre a ses preuves particulières, la connoissance des *lieux communs* n'est pas d'une très-grande utilité pour l'orateur; et même en ne les consultant que rarement, il ne donne que plus de force à son discours. Il en est deux pourtant qui peuvent lui servir beaucoup: ce sont la *définition*, par laquelle il développe son sujet, et la *division*, par laquelle il en distribue les différentes parties, selon leurs rapports généraux et directs.

Quant aux *lieux* particuliers du genre auquel il se livre, l'orateur ne sauroit se dispenser de

les connoître à fond, parce qu'ils sont la vraie source de ses preuves ; au lieu que les premiers ne consistent presque tous que dans certaines figures de pensée, ou dans certains points de vue sous lesquels on envisage un sujet.

Pour ne parler ici que de l'orateur chrétien, les sources où il doit puiser toutes ses preuves sont l'Ecriture-Sainte, les Pères de l'Eglise, la Tradition, les Décrets des Conciles. S'il a recours au raisonnement humain, il doit le fonder principalement sur ces grandes autorités. Autrement, ses plus beaux discours de morale ne seront que des déclamations profanes et *philosophiques*. Que nos prédicateurs y prennent garde ; s'ils abandonnent les sources pures et fécondes où ont puisé les Bourdaloue, les Massillon, et tous les orateurs sacrés qui se sont fait un nom célèbre parmi-nous, ils ôteront à l'éloquence de la chaire son plus beau caractère, qui est d'être *religieuse*, en la transformant en une éloquence *académique*.

LITOTE (LA) est une figure de pensée par laquelle on déguise une affirmation positive par la simple négation du contraire, et dont l'effet est de présenter l'idée de l'affirmation avec plus de force et de poids. Ce trope paroît affoiblir la pensée, mais les accessoires la fortifient : Ainsi,

lorsqu'on dit d'un ennemi puissant, *ce n'est pas un ennemi à mépriser;* d'une belle femme, *elle n'est pas laide;* d'un homme d'esprit, *ce n'est pas un sot;* on fait entendre beaucoup plus qu'on ne dit. Voilà des *litotes.*

LITTÉRATURE. On entend par ce mot la connoissance des belles-lettres. Sous cette dernière dénomination sont comprises les langues anciennes, la poésie, l'éloquence, l'histoire, et la philosophie, qui a trois divisions, la morale, la métaphysique, et la logique. La grammaire est la clef de la *littérature.*

On divise la *littérature* en ancienne et en moderne. La première est la connoissance des poètes, des orateurs, et des historiens de l'antiquité; la seconde est celle des poètes, des orateurs, et des historiens des siècles qui se sont écoulés depuis le rétablissement des études en Europe jusqu'à présent.

Chaque peuple a sa *littérature.* On dit la *littérature* françoise, la *littérature* angloise, la *littérature* italienne. etc. La première l'emporte sur toutes les autres par le nombre des chefs-d'œuvre qu'elle a produits.

La *littérature* a ses principes et ses élémens, comme toutes les autres connoissances humaines.

LIVRE. On donne ce nom à un ouvrage dont l'auteur s'est proposé l'amusement ou l'instruction des lecteurs. Pour qu'un ouvrage soit un livre, il doit former plusieurs feuilles d'impression. On n'est point d'acord sur le nombre de ces feuilles : cependant on peut dire qu'il doit y en avoir plus de deux, autrement ce n'est qu'une brochure volante.

Il y a de bons et de mauvais *livres*. Les bons *livres* sont ceux qui traitent d'un sujet instructif ou agréable, avec un style pur et correct. Les mauvais sont ceux qui renferment des principes contraires à la saine morale, au respect dû à la divinité, à la tranquillité des peuples, aux lois existantes. Autant les bons *livres* sont utiles, autant les mauvais sont dangereux.

Les autres dénominations des *livres* sont différentes selon leur usage et leur autorité. On peut les distinguer en *livres divins*, qui ont été composés par des hommes inspirés de Dieu, et en *livres humains*, qui ont pour auteurs des hommes qui n'ont été éclairés que de la lumière naturelle.

Pour bien écrire et pour composer un bon *livre*, il faut choisir un sujet intéressant, y réfléchir long-temps et profondément, éviter d'étaler des sentimens déjà connus, ou des choses déjà dites; ne point s'écarter de son sujet,

et ne faire que peu ou point de digressions ; ne faire des citations qu'à propos pour appuyer une vérité ; embellir son sujet d'observations et de réflexions utiles, intéressantes et neuves, et employer une élocution conforme aux matières que l'on traite.

Les principales qualités que l'on exige en général d'un *livre*, sont l'utilité, la solidité, la clarté et la précision.

LOGOGRYPHE. Sorte d'énigme qui consiste dans un mot qui en contient plusieurs autres, et que l'on donne à deviner, en nommant ceux qui sont formés des lettres qu'il renferme. Ceux qui composent des *logogryphes*, et ceux qui s'occupent à les deviner, méritent également l'épithète d'oisifs.

LOGOMACHIE. Ce mot qui est emprunté du grec, signifie *dispute de mots.*

On peut donner trois sens au mot *logomachie :* ou il signifie une dispute en paroles, une querelle ; ou une dispute de mots, qui résulte de ce que les disputans ne s'entendent pas ; ou une dispute sur des choses de nulle importance.

Les querelles littéraires qui dégénèrent en injures de part et d'autre, et qui malheureusement sont trop communes parmi des hommes

qui devroient se respecter les uns les autres, sont dans le premier sens de la *logomachie.*

On trouve des exemples de la seconde espèce de *logomachie*, c'est-à-dire, des pures disputes de mots, dans tous les siècles, et dans tous les genres de sciences. Mais dans aucun siècle, et dans aucune sicence, on n'a tant disputé sur les mots que dans les siècles philosophiques d'Athènes, où chaque philosophe raisonnoit à sa manière, et vouloit expliquer en quoi consiste le souverain bien.

Chez les chrétiens, que de *logomachies* sur les dogmes de la religion! On peut en voir, dans l'Histoire ecclésiastique, une des plus longues et des plus sérieuses au sujet de l'hérésie de Nestorius. On ne voit aussi le plus souvent que des *logomachies* dans les écrits des logiciens, des métaphysiciens ou idéologues, et de la plupart des critiques qui se tourmentent sur le sens d'un mot.

Comme les *logomachies* ne viennent que des mauvaises définitions des mots, aucune matière n'en produit plus que celle qui est toute du ressort de l'entendement et du domaine des abstractions, parce qu'il est très-difficile de l'exprimer d'une manière que tout le monde puisse saisir, et de la définir avec des termes auxquels tout le monde attache le même sens. Ce que

nous disons des idées *intellectuelles* ou *abstraites*, doit aussi s'entendre des *sensations*, parce que tout le monde ne sent pas de même.

La troisième espèce de *logomachie* est celle qui a pour objet des choses futiles et de nulle importance. C'est surtout le défaut des commentateurs et des antiquaires qui font des choses les plus minutieuses les objets de leurs recherches. Que de traités, de dissertations n'avons-nous pas sur la forme des agraffes que portoient les anciens romains, sur les anneaux, sur la chaussure, etc., des anciens? Le croiroit-on? Scaliger et Cardan se sont disputés pour savoir si le bélier avoit plus de poils que le bouc.

LOUCHE. En matière d'élocution, cet adjectif se dit principalement et spécialement d'une phrase dont la construction présente un sens amphibologique, parce que les mots qui composent cette phrase, sont disposés de manière, que le rapport qu'ils semblent avoir au premier aspect, n'est pas celui qu'ils ont dans l'intention de l'auteur, et qu'ils doivent avoir. Si l'ambiguité qui résulte de l'incertitude du rapport d'un mot est difficile à démêler, la phrase est *équivoque ;* elle n'est que *louche*, si bientôt après on découvre le véritable rapport. Un seul exemple suffira pour faire connoître ce que c'est qu'une

phrase *louche :* Il est tiré de la *Table généalogique des rois de France de la maison de Bourbon :*

« François Ier érigea Vendôme en duché-
» pairie, en faveur de *Charles de Bourbon ;*
» et *il* le mena avec lui à la conquète du duché
» de Milan, où *il* se comporta vaillamment.
» Quand *ce prince* eut été pris à Pavie, *il* ne
» voulut point accepter la régence qu'on *lui*
» proposoit ; il fut déclaré chef du conseil. Il
» continua de travailler pour la liberté du roi ;
» et quand *il* fut délivré, *il* continua à le bien
» servir. »

Il n'y a qu'un lecteur instruit et très-attentif qui puisse démêler les divers rapports de *ce prince*, de tous ces *ils*, et de *lui*.

LYRIQUE. (POÉSIE) On donnoit ce nom chez les Grecs à tous les vers que l'on composoit ou que l'on chantoit au son de la lyre. Les poètes *lyriques* d'Athènes, et d'autres endroits de la Grèce, étoient bien différens des latins et des nôtres. Ils étoient musiciens ; ils composoient leurs poèmes, et les chantoient en s'accompagnant de la lyre.

Les premiers inventeurs de la poésie *lyrique* consacrèrent leurs chants à la divinité. Plus de mille ans avant Anacréon, les Hébreux chan-

toient des cantiques, au son des harpes, des cymbales et autres instrumens.

Après Moïse, David, etc., les plus grands poètes *lyriques* de l'antiquité, sont Orphée, Amphion, Therpandre, Tyrtée, Épiménide, Alcée, Pindare, Anacréon, Sapho, etc., chez les grecs : Les deux derniers ne chantèrent que les plaisirs de la table, ou de l'amour; les premiers célébrèrent les dieux, les combats, les athlètes vainqueurs dans les jeux olympiques.

Chez les latins, Horace s'illustra par des odes ou sublimes ou gracieuses, mais ses poèmes ne furent point destinés à être chantés.

Chez les modernes, il n'y a point de poésie véritablement *lyrique*, à moins que l'on ne donne ce nom aux entrées d'opéra, aux ariettes de l'opéra - comique et du vaudeville, et aux chansons. L'ode est tout simplement un poème qui ne se distingue que par la mesure des vers, par la grandeur des idées, et par la pompe ou la hardiesse des images. On a essayé de mettre en musique l'*Ode à la fortune* de J.-B. Rousseau, et l'on n'y a pas réussi ; et sa cantate de Circé qui passe pour être le poème le plus susceptible de l'expression musicale, sera l'écueil des compositeurs.

La raison pour laquelle l'ode françoise, malgré sa pompe, son coloris, et son harmonie,

n'est pas susceptible d'être chantée, et n'est pas *lyrique*, c'est que jamais nos poètes *lyriques* n'ont été animés d'un véritable enthousiasme. Cependant il faut le dire, nous avons entendu dans le cours de la révolution plusieurs chansons, dont la première qui commence par ces mots : *Allons, enfans de la patrie*, etc., est digne de Tyrtée. Nous la citons pour exemple, à cause de l'enthousiasme qu'elle inspira aux soldats françois, quoique nous soyons bien éloignés d'applaudir aux motifs qui la dictèrent, et à l'usage que l'on en faisoit ailleurs que sur les champs de bataille.

M

MACARONIQUE. On appelle ainsi une espèce de poésie burlesque, formée d'un mélange de mots de différentes langues, ou de ceux du langage vulgaire latinisés d'une façon burlesque.

On n'est point d'accord sur l'origine de ce mot. Les uns le font venir du mot italien *macarone* qui signifie un *homme grossier* et rustique; et d'autres des *macarons* d'Italie, espèce de petits gâteaux formés de plusieurs ingrédiens, comme de farine, de fromage, d'amandes douces, de sucre, et de blancs-d'œufs, parce que des mots de toutes sortes de langues entrent dans la composition du poème *macaronique*.

Voici quelques vers *macaroniques* qui suffiront pour donner une idée de ce genre : ils sont tirés d'un poème qui a pour titre : *De guerra neapolitana, romana et genuensi*, composé par un François qui se nomme dans son style burlesque, *Antonius de Arena, Provençalis, de bragardissima villa de Soleriis;* et qui a publié un autre poème intitulé : *De arte densandi.*

Poeta mandat ad amicum novellas de guerra romana et de pluribus gentilessis:

O Deus omnipotens, fortunam quando tuabis,
Quæ fuit in guerra nunc inimica mihi!

. . . .

In campo Romæ quando bataïlla fuit,
Ipse ego pensavi personam perdere charam;
Sed bene gardavit tunc mea membra Deus.

. . . .

In terram multos homines tombare videbam;
Testas et brassas, atque volare pedes.
A l'assaut! à l'assaut! *semper trompetta sonabat;*
Siflabant etiam plurima fifra bene.

On attribue l'invention de la poésie *macaronique* à Théophile Folengio, moine Bénédictin de Mantoue, qui vivoit en 1520, et qui s'est caché sous le nom de *Merlin Coccaie.*

MADRIGAL. Pièce de vers fort courte, et à peu près de la longueur de l'épigramme, qui renferme quelques pensées tendres ou galantes, exprimées avec délicatesse et précision.

Le *madrigal* ne doit pas renfermer moins de quatre vers, ni plus de quinze. La mesure des vers n'est point déterminée, et les rimes peuvent être entremêlées. Un grand nombre de poètes françois se sont exercés avec succès dans ce genre de poésie. Marot a composé plusieurs madrigaux

pleins de grace et de naïveté. En voici un de Panard qui respire toute la délicatesse du sentiment, et qui d'ailleurs est exprimé avec la plus aimable simplicité.

J'ai, ce matin, fait présent à Lisette
D'un beau ruban pour mettre à sa houlette:
J'irai tantôt lui donner ces fleurs-ci.
Elle a déjà mon hautbois, ma musette,
Et pensez bien qu'elle a mon cœur aussi.
Oh! qu'à l'amour je dirois grand merci,
Si de ces dons la belle satisfaite,
Disoit un jour: J'estime mieux ceci
Que des trésors, voir même une couronne,
Eût-on mêlé des diamans parmi:
Car tous ces biens, c'est le sort qui les donne,
Et ce que j'ai, vient de mon bon ami.

Le *madrigal* convient plus aux François qu'à toute autre nation, à cause de la délicatesse et de l'esprit de galanterie qui les caractérisent. Mais pourquoi donc ce genre si aimable est-il abandonné parmi nous, quoique plus aisé dans sa composition que le rondeau et le sonnet que leurs difficultés ont fait négliger depuis long-temps?

MAROTIQUE. On donne ce nom, en poésie, à une sorte de style naïf où règne une apparente négligence. Ce style tire son origine de Marot (Clément), parce que de tous nos anciens poètes il est celui qui a le mieux possédé la simplicité et

la naïveté du langage. Depuis deux siècles à peine compte-t-on deux ou trois poètes qui aient excellé dans ce genre qui, au premier aspect, paroît ne renfermer aucune difficulté. Lafontaine est le seul qui ait parfaitement réussi à imiter Marot ; J.-B. Rousseau a le même mérite dans l'épigramme ; mais dans l'épître il a fait de ce style un jargon bizarre et pénible, et très-éloigné du naturel.

Chaulieu, Panard, Gresset, Voltaire ont fait quelques pièces *marotiques* qu'on lit avec plaisir, après celles des trois poètes que nous venons de nommer.

L'éloquence, ou plutôt la grace du style *marotique*, ne dépend ni de la structure des vers, ni du vieux langage françois du siècle de Marot, mêlé souvent avec une ridicule affectation au langage ordinaire, mais de la naïveté du génie, et de l'art d'assortir des idées riantes avec la simplicité de l'expression. Ainsi on peut écrire dans le style *marotique*, sans faire usage des vieux mots de Marot. Pour cela, il faudroit avoir son tour d'esprit et son inimitable simplicité, tels que les possédoit Lafontaine. Voici un exemple de style *marotique*, où l'on ne trouve aucun de ces vieux mots qui fourmillent dans Marot : il est tiré d'un conte de Lafontaine, intitulé *Belphégor*.

Et j'oubliois qu'il eût un intendant.
Un intendant! qu'est-ce que cette chose?
Je définis cet être, un animal
Qui, comme on dit, sait pêcher en eau trouble;
Et plus le bien de son maître va mal,
Plus le sien croît, plus son profit redouble;
Tant qu'aisément lui-même acheteroit
Ce qui de net au seigneur resteroit:
Dont par raison, bien et duement déduite,
On pourroit voir chaque chose réduite
En son état, s'il arrivoit qu'un jour
L'autre devînt intendant à son tour;
Car, regagnant ce qu'il eut étant maître,
Ils reprendroient tous deux leur premier être.

On ne doit confondre le style *marotique* ni avec le burlesque, ni avec celui de nos vieux romanciers, tel que celui du *Roman de la rose*. Qu'on lise Marot, Scarron et Guillaume de Lorris, et l'on connoîtra la différence qui existe entre ces trois styles.

MÉMOIRES. C'est ainsi que l'on nomme des histoires particulières, écrites par des personnes qui ont eu une part plus ou moins directe aux affaires d'un état, ou qui en ont été témoins oculaires.

Outre les évènemens généraux et connus de tout le monde, les *mémoires* contiennent des faits particuliers qui concernent ceux qui les ont com-

posés. Dans la foule des *mémoires* relatifs à l'histoire de France, il s'en trouve beaucoup qui ont été rédigés par d'autres auteurs que ceux à qui ils sont attribués, et un petit nombre que l'on puisse lire avec intérêt. Parmi ces derniers, il faut distinguer ceux de Commines, de Sully, du cardinal de Retz et du duc de Grammont; mais ceux-ci sont écrits dans un style qui, quoique fort agréable, leur donne un peu trop l'air d'un roman. Les *mémoires* du duc de St.-Simon ont le double mérite des choses et du style. Ceux du maréchal de Richelieu, assez mal écrits, n'ont aucune authenticité, et sont d'un auteur connu pour avoir fait plusieurs autres compilations dans ce genre, lesquelles fourmillent d'inexactitudes et de suppositions.

On donne aussi le nom de *mémoires* au résultat manuscrit ou imprimé des matières qui ont été discutées et éclaircies dans une société littéraire ou savante. Nous avons dans ce genre les *mémoires* de l'académie des sciences et ceux de l'académie des inscriptions et belles-lettres. Les *mémoires* de l'Institut de France en sont la continuation.

MERVEILLEUX (LE). Cet adjectif qui est ici employé substantivement, est un terme consacré à l'épopée, pour exprimer l'intervention des êtres surnaturels dans les évènemens qu'elle raconte;

telle est celle des divinités de l'olympe dans l'Iliade et l'Enéïde ; telle est aussi celle des êtres intellectuels et métaphysiques, que l'on nomme *abstractions*, dans les poèmes des modernes, comme la discorde, la mollesse, l'envie, l'hypocrisie, la religion, etc., dans le Lutrin, la Henriade, etc.

Ainsi, il faut distinguer deux sortes de *merveilleux :* celui de la mythologie, qui est l'ancien; et celui de la morale et de la religion, qui est le moderne. Aujourd'hui que toutes les fables de la mythologie ont perdu la fraîcheur et l'intérêt de la nouveauté, et qu'il est surtout impossible d'en faire un emploi aussi admirable que celui qu'en ont fait Homère et Virgile, il n'est plus possible de les mêler aux récits de l'épopée; et les noms de Mars, de Vénus, d'Apollon et de l'Amour ne conviennent plus qu'aux poèmes de peu d'importance, pour y former quelques comparaisons ou similitudes.

Les objets de la religion chrétienne, tels que les mystères et les personnages qu'elle propose à notre foi et à notre vénération, ne sont point une source où nous devions puiser le *merveilleux* de nos poèmes, malgré l'exemple que le Tasse et Milton ont donné de cette espèce de profanation. Ce n'est point par-là que leurs poèmes sont des chefs-d'œuvre.

Le pire de tous les *merveilleux* est celui qui

résulte du mélange des fables de la mythologie et des vérités du christianisme.

Quant au *merveilleux* produit par cette sorte de fictions qui consistent à personnifier des êtres moraux, tels que les vertus et les vices, il tient beaucoup de l'allégorie; et c'est pourquoi il est dans un poème d'un foible effet et n'intéresse que foiblement l'imagination, à moins qu'il ne soit manié par un très-habile homme, tel que Boileau ou Voltaire.

Comme le *merveilleux* est essentiel à l'épopée, il est donc aujourd'hui d'une très-grande difficulté de réussir dans celle-ci; et il ne suffit donc pas d'avoir intitulé un ouvrage en vers, *poème épique*, pour le faire reconnoître en cette qualité.

MÉTALEPSE (LA) est une figure par laquelle un mot quitte la signification propre et naturelle, pour en prendre une autre, en vertu de la relation d'ordre qui se trouve entre deux idées, ou d'un rapport de co-existence. Ainsi, la *métalepse* est une espèce de métonymie.

La *métalepse* a lieu de plusieurs manières: 1° quand on explique ce qui suit, pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit; c'est l'explication de l'antécédent par le conséquent, et celle du con-

séquent par l'antécédent; et c'est toujours une idée accessoire qui en éveille une autre : 2° quand on passe, comme par degrés, d'une signification à une autre.

Selon la première de ces deux manières, on dit: *il a vécu*, pour *il est mort; il oublie les bienfaits*, pour *c'est un ingrat; je ne vous connois pas*, pour *je ne fais aucun cas de vous; je le regrette*, pour *il est mort.*

On rapporte à la seconde espèce de *métalepse*, ces façons de parler employées par les poètes pour exprimer les années: *il a vu dix hivers; je suis dans mon printems; je touche à mon automne.*

MÉTAPHORE (LA) est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison que l'on ne fait que mentalement. Ainsi, un mot pris *métaphoriquement* perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot et ce qu'on lui compare. Si cette comparaison étoit exprimée par ces mots, *comme, ainsi, de même que, semblable à, tel que*, il n'y auroit plus de *métaphore*.

Quand on dit *la lumière de l'esprit*, ce mot *lu-*

mière est pris métaphoriquement ; car, de même que la lumière, dans le sens propre, nous fait voir les objets corporels, de même la faculté de connoître et d'apercevoir, éclaire l'esprit et le met en état de bien juger des choses.

Mesurer, dans le sens propre, c'est juger d'une quantité inconnue par une quantité connue, avec le secours d'un instrument que l'on appelle *mesure*. Ceux qui prennent bien toutes leurs précautions pour arriver à leurs fins, sont comparés à ceux qui mesurent quelque quantité : ainsi, l'on dit par *métaphore, qu'ils ont bien pris leurs mesures*. Par la même raison, on dit que *les personnes d'une condition médiocre ne doivent pas se mesurer avec les grands*, pour dire, vivre comme les grands, se comparer à eux, etc.

Comme une clef ouvre la porte d'un appartement et nous en donne l'entrée ; de même, il y a des connoissances préliminaires qui ouvrent, pour ainsi dire, l'entrée à des connoissances plus profondes. Ces connoissances ou principes sont appelés *clefs* par *métaphore :* ainsi la grammaire est la *clef* des sciences ; la logique est la *clef* de la philosophie. On dit aussi d'une ville fortifiée qui est sur une frontière, qu'elle est la *clef* du royaume, etc.

C'est parce que les langues n'ont pas autant de mots que nous avons d'idées, que l'imagination

venant au secours de cette disette, a inventé les *métaphores*. Elle s'en sert aussi pour faire paroître dans un jour plus sensible des idées qui ne feroient qu'une foible impression, étant exprimées avec les mots propres; par exemple, lorsqu'on dit d'un homme endormi, qu'il est *enseveli dans le sommeil*, cette *métaphore* dit plus que si l'on disoit simplement, *qu'il dort*.

Le langage ordinaire est souvent métaphorique, parce que rien n'est plus aisé que de trouver des analogies entre les objets physiques et les objets moraux; et l'on a remarqué que plus un peuple a l'imagination vive, plus sa langue offre d'images.

Il y a quelques remarques à faire sur l'usage des métaphores: elles sont défectueuses, 1° quand elles sont tirées de sujets bas et désagréables; telle est celle de Tertullien, quand il dit que *le déluge universel fut la lessive de la nature;* 2° quand elles sont forcées, prises de loin, et que le rapport de l'expression avec l'idée n'est point assez naturel, ni l'analogie assez sensible, ou quand elles sont tirées de sujets peu connus.

3° Il faut avoir égard aux convenances de style; car telle *métaphore* est admise dans le langage poétique, qui ne l'est point dans le langage oratoire. 4° Si une métaphore paroît heurtée ou forcée, on peut et même on doit l'adoucir par quel-

que correctif, comme par ces mots, *pour ainsi dire*, *si l'on peut parler ainsi*. 5° Il ne faut pas qu'on prenne les *métaphores* de sujets opposes, ou qui ne peuvent se lier ensemble, comme si l'on disoit d'un orateur, *c'est un torrent qui s'allume*.

MÉTHODE. C'est ainsi que l'on appelle l'art avec lequel un auteur ou un orateur dispose ses pensées, de manière à les faire adopter ou comprendre avec facilité. La *méthode* n'est pas un simple ornement ; elle est nécessaire aux discours les plus éloquens, car sans elle il y a toujours de l'obscurité et de la confusion dans les idées les plus justes et les plus claires, lorsqu'elles sont placées auprès d'autres idées qui ne servent qu'à les embarrasser par le défaut de liaison qui se trouvent entr'elles.

Mais si tout ouvrage doit être méthodique, il ne s'ensuit pas que la méthode y doive trop paroître, ou y être trop clairement indiquée ; elle doit plus se faire remarquer par la liaison et par la séparation naturelle des idées, que par des divisions indiquées froidement dans le discours. On doit éviter, dit Quintilien, un partage trop détaillé ; il en résulte un composé de pièces et de morceaux, plutôt que de membres et de parties. L'arrangement doit se faire à mesure que le

discours avance : si l'ordre y est régulièrement observé, il n'échappera point aux personnes intelligentes.

MÉTONYMIE (LA) est une figure par laquelle on se sert d'un autre nom que du nom propre. On peut réduire à six les différentes espèces de *métonymie.*

Il y a *métonymie*, 1° lorsqu'on prend la cause pour l'effet ; par exemple : *vivre de son travail*, pour *vivre de ce que l'on gagne en travaillant.* C'est ainsi que l'on prend souvent le nom de l'ouvrier pour l'ouvrage, et que l'on dit, *un Rembrant*, pour *un tableau de Rembrant ; un Rousseau*, pour les *Œuvres de Rousseau :* 2° lorsqu'on prend l'effet pour la cause, comme dans cet hémistiche d'Ovide, *nec habet Pelion umbras (le mont Pélion n'a point d'ombres)*, c'est-à-dire qu'il n'a point d'arbres, qui sont la cause de l'ombre ; c'est aussi par cette *métonymie* que les poètes disent *les pâles maladies*, *la pâle mort*, au lieu de dire que les maladies et la mort rendent pâle : 3° quand on emploie le mot qui signifie le *contenant* à la place de celui qui exprime le *contenu ;* comme lorsqu'on dit d'un homme, qu'*il aime la bouteille*, au lieu de dire qu'*il aime le vin*, etc. 4° le nom du lieu où une chose se fait, se prend pour la chose même ; on

dit un *damas*, pour un sabre qui a été fait à Damas, ville de Syrie : 5° on emploie le *signe* pour la *chose signifiée ;* on dit le *sceptre* et la *couronne* pour l'autorité suprême ; l'*épée* pour la profession militaire ; la *robe* pour la magistrature : 6° on prend les parties du corps qui sont regardées comme le siège des passions et des sentimens intérieurs, pour ces passions et pour ces sentimens ; c'est ainsi que l'on dit *avoir du cœur* pour *avoir du courage ;* une *méchante langue*, pour signifier un homme médisant, etc.

MOEURS. En poésie, ce mot exprime le naturel d'une personne, le caractère que l'habitude lui a donné, et les accidens passagers des passions qui se combinent avec l'un et l'autre.

Le poète qui veut peindre les *mœurs* doit donc étudier la nature, l'habitude et la passion.

Pour connoître la nature, après avoir bien réfléchi sur lui-même, il doit étudier attentivement les autres hommes ; et comme, selon la différence des climats et des pays, le naturel varie parmi eux, il doit observer soigneusement le dégré d'influence que ces deux causes produisent sur l'espèce humaine et sur les individus qui la composent. C'est par ce moyen qu'il ne fera point sentir et agir un homme né dans un pays chaud,

comme celui qui a reçu la naissance dans un pays froid.

Comme le naturel se développe à mesure que l'homme avance en âge, on doit, pour le bien connoître, le suivre dans ses divers développemens, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse.

L'habitude se forme d'actes réitérés, et se compose des impressions répétées que font sur nous l'instruction, l'exercice, l'opinion et l'exemple : il faut donc s'instruire, après avoir étudié dans l'homme moral ce que les peintres appellent le *nu*, des différens modes que l'habitude a pu donner à la nature, selon les lieux et les temps. C'est surtout dans l'histoire, et dans un sérieux examen des mœurs de la société, que le poëte apprendra comment l'habitude peut changer le naturel de l'homme, selon la diversité des circonstances où il se trouve.

Mais avec le naturel et l'habitude qui le modifient, se combinent à l'infini les accidens qui en résultent, selon les divers caractères, et plus encore selon la diversité des positions où ils se trouvent. Ces accidens sont, pour ainsi dire, autant d'attitudes sous lesquelles un caractère se présente, selon les situations où il est placé, et selon les affections qui le dominent. Quelle passion a plus d'influence que l'amour sur le naturel et sur les habitudes d'un personnage! Vingt fois

par jour, elle peut le faire paroître sous un aspect différent et varier son langage autant de fois. Ce sont surtout ces nuances que le poète dramatique doit étudier et saisir. Il en est de même des autres passions.

C'est en observant avec soin ce qui est relatif au naturel, à l'habitude et aux passions de ses personnages, qu'il excitera un vif intérêt parmi les spectateurs.

MONOLOGUE. C'est ainsi que l'on nomme le discours d'une personne qui, dans un ouvrage de poésie, est censée n'avoir ni interlocuteurs ni témoins. Cette personne, en s'entretenant avec elle-même, ou se rend compte de ses idées, de ses sentimens, de ses actions; ou se consulte sur ce qu'elle doit faire, sur les moyens qu'elle doit employer; ou exhale, comme malgré elle, la passion dont elle a le cœur rempli et tourmenté.

Les qualités essentielles du *monologue* sont la vivacité et la vérité. Les idées, quoique n'ayant aucune liaison marquée, doivent pourtant se tenir les unes les autres comme par un fil imperceptible. Comme elles doivent naître toutes de la même source, c'est-à-dire, des mouvemens d'une ame agitée, un certain désordre en est inséparable; mais dans ce désordre même, on doit reconnoître l'ouvrage de la nature et l'ordre que chaque

passion observe dans sa manière de s'exprimer. Rien n'est si froid qu'un *monologue* où la passion observe les lois d'une exacte symétrie. Ce n'est plus un personnage animé qui parle, c'est l'auteur lui-même qui, froidement passionné, détruit toute l'illusion qu'il voudroit produire.

MONORIME. On donne ce nom à une pièce de póésie dont tous les vers sont terminés par la même rime; comme ceux-ci tirés du *Voyage de Languedoc et de Provence*, par M. Lefranc de Pompignan.

Nous fûmes donc au château d'If:
C'est un lieu peu récréatif,
Défendu par le fer oisif
De plus d'un soldat maladif,
Qui, de guerrier jadis actif,
Est devenu garde passif, etc.

MONOTONIE. Ce mot dérivé du grec signifie égalité, uniformité de *tons*. La *monotonie* est un défaut, soit dans la prononciation, soit dans le style. Celle de la prononciation consiste à tout dire sans aucune variation dans les inflexions de la voix, et à mettre de niveau toutes les parties du discours. Ce défaut est celui de presque tous ceux qui parlent en public, principalement des prédicateurs, dont la plupart ont deux ou trois

inflexions de voix par lesquelles ils commencent, continuent et achèvent toutes leurs phrases.

La *monotonie* du style est un défaut de variété dans la manière d'écrire ou de parler ; une constante uniformité dans les formes de l'élocution, dans le tour et la coupe des phrases, dans l'emploi des figures : de là vient que les idées et leurs nuances, les commandemens et les conseils, le raisonnement et le sentiment se trouvent confondus, ainsi que les différens genres d'éloquence. Ecoutons Boileau au sujet de la *monotonie* du style.

> Voulez-vous du public mériter les amours ?
> Sans cesse, en écrivant, variez vos discours :
> Un style trop égal et toujours uniforme,
> En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
> On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,
> Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.
> Heureux, etc. etc.

MORALITÉ. On nomme ainsi une vérité morale qui résulte du récit de l'apologue, ou de toute autre allégorie, dont le but est l'instruction.

Tantôt la *moralité* se place avant le récit, tantôt à la fin ; quelquefois elle n'est pas exprimée, parce qu'il arrive que le sens de la fable est si clair, que le lecteur peut aisément le deviner. Il est des fables où ce sont les personnages eux-

mêmes qui indiquent la *moralité*, et d'autres où c'est l'auteur lui-même.

La *moralité* d'une fable doit être claire, courte et intéressante, afin de pouvoir se graver aisément dans la mémoire ; telle, par exemple, que celle-ci, par laquelle Lafontaine commence une de ses fables :

Il se faut entr'aider, c'est la loi de nature.

et cette autre :

Ni l'or, ni la grandeur ne nous rendent heureux.

MOUVEMENS DU STYLE (LES) doivent répondre à ceux de l'ame. Quand celle-ci s'élève, le style doit exprimer ou l'admiration, ou le ravissement, ou l'enthousiasme, ou les vœux ardens et passionnés, ou la révolte contre le ciel, ou l'indignation contre la foiblesse ou les vices de notre nature. Quand l'ame s'abaisse, le style doit exprimer les plaintes, les prières, le découragement, le repentir, etc. Si l'ame s'élance en avant, comme pour sortir d'elle-même, le style doit exprimer l'impatience, l'instance vive et redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colère et l'indignation, la résolution et l'audace, tous les actes d'une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente. Si l'ame revient sur elle-même, le style doit exprimer une surprise mêlée

d'effroi, la répugnance et la honte, l'épouvante et le remords, tout ce qui arrête ou renverse la résolution. A la situation de l'ame qui chancelle, répondent les expressions du doute, de l'irrésolution, de l'inquiétude et de la perplexité, du balancement des idées et du combat des sentimens. Si l'ame est tranquille et libre, si elle se possède et modère ses mouvemens, que le style emploie les détours, les allusions, les tours fins et délicats, l'ironie, l'artifice et le manège qui le rend insinuant.

Tous ces mouvemens de l'ame se varient d'eux-mêmes : il suffit de les observer et de les saisir pour donner au style cette chaleur qui en fait toute la force, tout l'intérêt, toute l'éloquence. Alors toutes ces figures de rhétorique, qui sont si froides, lorsqu'on les recherche, se présentent naturellement, et font passer dans l'ame de l'auditeur tous les sentimens qui agitent celle de l'orateur.

MYTHOLOGIE (LA) est l'histoire fabuleuse des dieux, des demi-dieux, des héros de l'antiquité idolâtre, et de tout ce qui a rapport à la religion payenne.

L'étude de la *mythologie* est indispensable à tous ceux qui se livrent aux belles-lettres. Comme cette science fait le fond des productions les plus

agréables des Grecs et des Romains, on ne sau-roit s'y plaire et les apprécier, si l'on négligeoit de l'acquérir. D'ailleurs, si la poésie dépourvue d'images et de fictions est comme un corps sans ame, où les poètes trouveront-ils une source plus féconde, une mine plus riche de toutes sortes d'ornemens poétiques que dans les fables de la *mythologie?* mais ces ornemens doivent être employés avec réserve, et le bon goût doit en régler l'usage. Il faut qu'ils se présentent, comme d'eux-mêmes, à l'imagination du poète, et comme de charmantes allégories.

Les images et les fictions mythologiques trouvent bien leur place dans l'ode, dans le poème descriptif, dans l'idylle et autres poésies légères: un de leurs traits employé à propos peut seul faire le mérite d'un couplet ou d'un quatrain. Mais si la *mythologie* ne peut être exclue d'une tragédie dont le sujet est tiré de l'antiquité payenne, et si les poèmes d'Homère et de Virgile lui sont redevables de leurs plus grandes beautés, elle ne peut aujourd'hui faire entrer son *merveilleux* dans un poème épique, que comme un simple accessoire ou une allégorie passagère. Il n'y a plus que des écoliers qui adressent leur invocation aux muses.

N

NAIVETÉ. En fait de style, ce mot signifie le choix de certaines expressions dont la simplicité, je dirai même la bonhommie, font croire qu'elles naissent du hasard et non de la réflexion et de la recherche.

Lafontaine est, de tous nos poètes, celui qui fournit les plus beaux et les plus agréables exemples du style naïf. Quel naturel! quelle aimable simplicité dans ce monolo gue de la laitière!

Il m'est, disoit-elle, facile
D'élever des poulets autour de ma maison;
Le renard sera bien habile,
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
Le porc, pour s'engraisser, coûtera peu de son;
Il étoit, quand je l'eus, de grosseur raisonnable:
J'aurai le revendant de l'argent bel et bon;
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vû le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau!
Perrette là-dessus saute aussi transportée:
Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée.

Est-ce Lafontaine qui parle? n'est-ce pas

plutôt la laitière que nous entendons en lisant cette fable charmante ? Lafontaine ! il offre cent morceaux de la même beauté.

NARRATION. Ce mot signifie la même chose que celui de *récit*. Il y a trois sortes de *narrations :* la *narration* oratoire, la *narration* historique et la *narration* poétique.

La première est la partie du discours qui suit immédiatement l'exorde ; la seconde est l'exposition des principales circonstances d'un ou de plusieurs évènemens vrais ou fabuleux ; la troisième est l'exposition de l'action d'un poème, ou le récit d'un évènement qui fait partie de cette action.

Toute *narration* doit être claire et vraisemblable, courte et rapide.

Elle est claire, si elle ne laisse aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans l'esprit, et si les circonstances des faits, leurs causes, leurs moyens sont clairement exposés.

Elle est vraisemblable, si elle raconte un fait entre les circonstances duquel il n'y a point d'incompatibilité, ou dont l'exécution ne paroît point impossible ; ou si, exposant un fait que sa rareté rend incroyable, elle l'entoure d'autres faits simples et familiers qui lui communiquent l'air de la vérité.

Elle est courte, si elle ne cherche pas aux faits une origine trop éloignée, et si elle retranche les circonstances trop communes et les détails inutiles.

Enfin, elle est rapide, si les traits qu'elle emprunte sont frappans, animés, liés les uns aux autres, et exprimés sans beaucoup de paroles, et si en peu de paroles elle rend beaucoup d'idées dont les unes conduisent nécessairement aux autres.

Les grands historiens et les grands poètes offrent de beaux exemples de *narration*. Tite-Live y excelle; et, parmi les orateurs, Cicéron est celui où l'on en trouve le plus qui réunissent les qualités dont nous venons de parler.

Parmi les poètes anciens, Homère et Virgile, et parmi les modernes, Corneille, Racine et Voltaire sont d'excellens modèles dans leurs *narrations*, comme dans leurs descriptions. Le dernier nous en donne un fort bel exemple dans sa tragédie de *Mérope*, lorsqu'il raconte la mort de Poliphonte :

La victime étoit prête et de fleurs couronnée:
L'autel étinceloit des flambeaux d'Hyménée;
Poliphonte, l'œil fixe, et d'un front inhumain,
Présentoit à Mérope une odieuse main :
Le prêtre prononçoit les paroles sacrées;
Et la reine au milieu des femmes éplorées,

S'avançant tristement, tremblante entre mes bras,
Au lieu de l'Hyménée invoquoit le trépas :
Le peuple observoit tout dans un profond silence, etc.

NÉGLIGENCE (LA) est une qualité et un défaut du style, mais sous différens rapports. Elle est une qualité du style et lui donne de la grace, quand elle est celle des ornemens dans les ouvrages en vers ou en prose qui repoussent l'idée de la prétention, comme dans les lettres et dans la poésie légère. Elle est un défaut, quand elle est celle des règles de la langue ; car la licence la plus légère en fait de grammaire est une tache qu'il faut effacer par un agrément de plus.

NÉOLOGISME. On appelle ainsi l'affectation de certaines personnes à introduire dans la langue des mots nouveaux, des tours de phrase inusités, une alliance téméraire de mots qui ne doivent pas se trouver ensemble, et un emploi bizarre des figures.

Généralement parlant, le *néologisme* est condamnable, parce qu'il tend à dénaturer la langue et à corrompre le goût des jeunes gens. Les *Eloges* de Thomas sont pour eux, sous ce rapport, un modèle dangereux, ainsi que la plupart des ouvrages qui ont été publiés en France depuis 1789. Nous ons deux dictionnaires néologiques, celui de l'abbé Desfontaines contre

le *néologisme*, et celui de Mercier en faveur d'un grand nombre de mots nouveaux, ou qu'il a inventés lui-même. Le premier de ces écrivains a rendu service à la langue; et le second l'auroit anéantie, si son livre avoit eu quelque mérite et quelque succès.

Malgré les reproches que l'on fait au *néologisme*, un écrivain qui a du goût et qui a fait ses preuves, peut néanmoins oser quelque chose dans son style. Il peut risquer avec succès, si le besoin de rendre une idée l'y autorise, un mot nouveau, un tour extraordinaire, une figure inusitée; mais d'après le précepte d'Horace, cette licence ne doit être prise qu'avec beaucoup de retenue et de circonspection.

NOMBRE. Dans l'éloquence et dans la poésie, on entend par ce mot une certaine mesure, proportion ou cadence qui rend une période ou un vers agréable à l'oreille par l'harmonie qui en résulte.

Il y a quelque différence entre le *nombre* de la poésie et celui de la prose.

Dans les langues vivantes, le *nombre* poétique dépend du nombre déterminé des syllabes, selon la longueur ou la brièveté des mots, de la richesse, du choix et du mélange des rimes, et enfin de l'assortiment des mots, au son desquels

le poète doit donner toute son attention. C'est le *nombre* qui rend un vers doux, coulant, sonore; et par l'absence du *nombre*, il est ou foible, ou rude, ou dur.

Le *nombre* de la prose est une sorte d'harmonie simple et naturelle qui, quoique moins marquée que dans les vers, flatte néanmoins l'oreille par la rondeur et la plénitude qu'elle donne au discours.

Le *nombre* est un agrément d'une nécessité indispensable dans les discours faits pour être prononcés en public.

Quoique notre langue n'ait pas les mêmes principes d'harmonie que la langue latine, dont la prosodie a tous ses *nombres* marqués par les brèves et les longues; que la barbarie de nos conjugaisons nuise infiniment à l'harmonie; et que notre construction grammaticale repousse un grand nombre d'inversions; notre langue, disons-nous, n'en a pas moins une harmonie qui lui est propre, et qui résulte des cadences, tantôt graves et lentes, tantôt légères et rapides, tantôt fortes et impétueuses, tantôt douces et coulantes que nos bons orateurs savent distribuer dans leurs discours, et varier selon la différence des sujets qu'ils traitent. C'est dans leurs ouvrages qu'il faut la chercher et l'étudier.

NOTES. En littérature, ce mot désigne certaines observations placées au bas des pages, ou à la suite d'un ouvrage, et destinées à expliquer certains endroits de cet ouvrage.

Les auteurs ne doivent insérer dans leurs ouvrages que le moins de *notes* qu'ils peuvent. Il est cependant des ouvrages qui exigent nécessairement des *notes*: tels sont ceux qui traitent de l'histoire, de la philosophie, de la critique, etc.; mais alors, lorsque ces notes sont trop étendues, elles doivent être placées à la fin du livre.

Aujourd'hui, l'envie de montrer de l'érudition engage la plupart des auteurs à ajouter des notes à leurs livres; et l'on connoît tel poème de deux cents vers qui est suivi de plus de vingt pages de *notes*.

On a reproché à M. Delille d'avoir inséré dans son poème des *trois Règnes* un trop grand nombre de mots et de vers qui ont besoin d'explications: ce reproche est fondé; car le lecteur est obligé d'abandonner trop souvent la lecture des vers pour chercher dans les *notes* l'intelligence des endroits qu'il ne comprend point. Mais si ces notes le retardent, il est bien dédommagé de cet inconvénient par l'intérêt qu'elles offrent, et par la manière lumineuse dont M. Cuvier a su les présenter.

O

OBSCURITÉ. En fait de style, ce mot désigne un vice opposé à la clarté.

L'*obscurité* du style vient de l'indécision ou de la confusion des termes; or, les termes sont indécis ou se confondent, lorsqu'avant d'écrire, on n'a pas soin de bien réfléchir à ce que l'on doit dire, et que l'on a mal démêlé le fil de ses idées.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

(BOIL., *art poét.*)

Pour s'assurer si l'on s'exprime clairement, on doit se mettre à la place de ses lecteurs, et lire soi-même son ouvrage, comme si on le voyoit pour la première fois.

OCCUPATION. Figure de pensée par laquelle l'orateur prévient une objection qu'on pourroit lui faire, en se la faisant à lui-même, et en y répondant.

Cicéron étoit fort jeune, et n'étoit entré que depuis peu de temps dans la carrière du barreau, lorsqu'il prit en main la cause de *Roscius :* de grands orateurs qui étoient au nombre de ses juges, auroient pu le blâmer, de ce qu'étant à peine connu, il se fût chargé d'une affaire si importante et si délicate; il prévient ainsi ce reproche : « Je sens, messieurs, combien vous devez » être étonnés que j'ose élever ma foible voix » dans le sein de cette auguste assemblée, où je » vois tout ce que Rome renferme de plus bril- » lans orateurs, et dont l'éloquence est aidée de » la force de l'âge et de celle du génie, » etc.

ODE (L') étoit l'hymne, le cantique et la chanson des anciens : elle embrasse tous les genres, depuis le sublime jusqu'au familier noble. C'est le sujet qui lui donne le ton, et son caractère est pris dans la nature.

L'*ode* françoise n'est plus qu'un poëme de fantaisie, sans autre intention que de traiter en vers plus élevés, plus animés, plus vifs en couleur, plus véhémens et plus rapides, un sujet que l'on choisit soi-même, ou qui quelquefois est donné.

Il y a trois espèces d'*ode :* l'*ode* héroïque ou pindarique, l'*ode* anacréontique et l'*ode* bachique.

L'*ode* héroïque est celle qui est consacrée à l'éloge d'un héros, d'une vertu, d'une belle action, dont une maxime de morale ou des évènemens célèbres sont l'objet.

L'*ode* anacréontique est celle qui chante l'amour, ses peines ou ses plaisirs.

L'*ode* bachique a pour objet les festins et les plaisirs de la table.

Pindare, Tyrtée, etc., chez les grecs, ont composé des *odes* de la première espèce; Anacréon et Sapho en ont composé de la seconde et de la troisième; mais Sapho n'a point fait d'*odes* bachiques.

Horace, chez les latins, a excellé dans les trois genres.

Chez les François, Malherbe, J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan, Lebrun sont des modèles pour l'*ode* héroïque; Chaulieu, Lamothe, Bernard, etc. pour l'*ode* anacréontique. Le temps de l'*ode* bachique est passé parmi nous: c'étoit autrefois la mode de chanter à table; les poètes composoient le verre à la main, et leur ivresse n'étoit pas factice. Cet heureux délire a produit des chansons pleines de verve et d'enthousiasme. Celle de maître Adam, menuisier de Nevers, est célèbre depuis long-tems, et a été chantée plus qu'aucune autre du même genre.

Le caractère de l'*ode* héroïque consiste dans la

grandeur des idées, la magnificence des images et la pompe du style. Elle, a dit Boileau,

> Elevant jusqu'au ciel son vol audacieux,
> Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux.

Anacréon nous apprend, par son exemple, que la tendresse, la mollesse, l'élégance, le naïf et le gracieux sont les caractères de l'*ode* qui porte son nom.

Quant à l'*ode* bachique, on doit reconnoître le principe qui l'a produite dans un désordre poétique d'idées et d'expressions.

La première règle de l'*ode* héroïque est qu'elle débute avec majesté et magnificence, et quelquefois avec une sorte d'emportement.

La seconde règle est qu'elle se soutienne jusqu'à la fin, comme elle a commencé, et même que ses beautés aillent toujours en croissant, pour faire une impression vive et durable sur l'esprit des lecteurs.

La troisième règle est qu'elle offre un heureux mélange du sublime et du gracieux, soit dans les idées, soit dans le style, afin d'être admirée et de plaire en même temps.

La quatrième règle est que la forme du raisonnement en soit bannie, de manière que le sens forme seul l'enchaînement du discours. Les pensées y doivent être en images ou en sentimens,

les exposés en peintures, les preuves en exemples.

La cinquième règle est que le style, qui d'ailleurs y doit être d'une grande correction, soit proportionné à la nature des pensées, des sentimens et des images qu'on y étale.

Toute l'harmonie de l'*ode* consiste dans la mesure des vers, dans l'égalité des stances ou strophes et dans le mélange des rimes.

La mesure des vers est bornée à trois espèces : les vers alexandrins, ceux de sept et de huit syllabes : on y en admet quelquefois de six syllabes, mais on les mêle avec des alexandrins. Leur nombre, dans chaque strophe, ne sauroit être moindre de quatre ni excéder celui de dix. Les strophes doivent être toutes égales, et c'est la première qui sert de modèle aux autres, soit pour le nombre des vers, soit pour l'arrangement des rimes.

Dans les strophes de quatre vers, il faut que le sens soit complet après le second vers, afin qu'il n'enjambe pas sur le troisième ; il en est de même après le quatrième.

Les stances de six vers peuvent avoir trois repos, de deux en deux vers, ou deux seulement, un à la fin de chaque tercet. Celles de sept vers en ont aussi deux, l'un après les quatre premiers vers, l'autre après les trois derniers. Deux repos placés également suffiront dans celles de huit vers.

Dans les stances de neuf vers, on observe indifféremment deux ou trois repos.

De toutes les stances, les plus parfaites sont celles de dix vers, dont chacune est de huit syllabes. On les partage, pour le repos, en un quatrain et deux tercets.

OPÉRA. On nomme ainsi un poème dramatique chanté sur le théâtre, avec accompagnement d'instrumens et toutes sortes de décorations.

Une intrigue nette et facile à nouer et à dénouer; des caractères simples; des incidens qui naissent d'eux-mêmes; des tableaux variés; des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager; un intérêt vif et touchant, mais qui de temps en temps laisse respirer l'ame du spectateur, voilà les sujets que chérit la poésie lyrique et qui entrent dans la composition d'un bon *opéra*.

L'*opéra* doit toujours aller au merveilleux; c'est dans ce point de vue que le poète choisit ses sujets, qu'il arrange les parties de sa pièce et qu'il distribue ses personnages. Toute fable destinée à la composition d'un opéra, doit donc être susceptible des plus brillantes situations, des évènemens les plus extraordinaires, des plus magnifiques décorations.

La mythologie et la féerie sont les champs fer-

tiles que l'*opéra* a le plus souvent moissonnés; mais l'histoire lui fournit aussi de beaux sujets, que la musique et les décorations se chargent d'embellir encore.

L'*opéra* a cinq actes comme la tragédie; mais la différence qui s'y trouve, est que ses cinq actes forment cinq actions entières, et que la fin de chaque acte doit amener une fête ou un divertissement qui tienne encore le théâtre rempli, après que les acteurs se sont retirés. Le théâtre lyrique ne souffre point de vide, afin que l'illusion ne soit point détruite par les réflexions que les spectateurs pourroient faire. C'est un spectacle qui ne dit rien à l'esprit et ne parle qu'aux yeux et aux oreilles, aux yeux par les décorations et par la danse, aux oreilles par la musique, à laquelle tout est sacrifié. C'est la raison pour laquelle l'*opéra* est le triomphe du musicien, et que le poète n'y est nommé qu'après lui, quelque bonne que soit la pièce. Aussi, dans le grand nombre des poètes qui ont composé des *opéra*, Quinault est-il le seul qui se soit rendu célèbre.

Comme le poète ne travaille que pour le musicien, son style doit être énergique, facile et naturel; il doit avoir de la grace, mais une élégance étudiée ne lui convient en aucune manière. Tout ce qui sentiroit la peine, la facture ou la

recherche, une épigramme, un trait d'esprit, d'ingénieux madrigaux, des sentimens alambiqués, des tournures compassées seroient le désespoir du musicien ; car quel chant, quelle expression donner à tout cela ?

OPÉRA-COMIQUE (L') est un genre mixte qui tient à la comédie par l'action, le nœud et les personnages, et à l'opéra par le chant dont il est mêlé, et par les danses.

L'*opéra-comique* a été introduit parmi nous depuis environ cinquante ans. Ce n'étoit d'abord qu'un spectacle grossier et bouffon, dirigé par des comédiens peu scrupuleux sur le choix des pièces. Sedaine et Favart en firent un spectacle aussi décent qu'amusant par une foule de jolies pièces, auxquelles on donna le nom de comédies mêlées d'ariettes.

On distingue ordinairement l'*opéra-comique* en vaudevilles et en pièces à ariettes.

Le premier est une comédie presque toute en chansons sur des airs connus; la prose n'y sert que de liaison et de transition.

Les pièces à ariettes n'étoient d'abord qu'un composé de paroles françoises et d'airs italiens parodiés. Ces parodies amenèrent bientôt les co-

médies mêlées d'ariettes, qui règnent aujourd'hui sur quelques-uns de nos théâtres, surtout à celui de la rue Feydeau.

On peut indiquer quelques règles particulières à l'*opéra-comique*, en tant qu'il est une comédie à ariettes.

1° Les pièces à ariettes doivent offrir un sujet intéressant, sur lequel un musicien habile puisse exercer son génie, sans nuire à l'action ni aux règles du théâtre.

2° Le poète ne doit point placer les ariettes au hasard, mais seulement dans les endroits où le personnage est animé de quelque passion.

3° Afin que le compositeur puisse diversifier sa musique, il faut, autant qu'on le peut, varier le caractère des ariettes, de manière qu'après une ariette qui exprime une passion douce, on en place une qui exprime une passion violente.

4° Il faut proportionner le dialogue aux ariettes, et éviter en même temps que la musique absorbe le dialogue.

5° Quand à la fin d'une pièce, on veut placer un vaudeville, il faut avoir soin de l'amener et de le composer de manière qu'il se lie au sujet et aux personnages, et serve à l'illusion jusqu'à la fin de la pièce.

Les autres règles sont communes à l'*opéra-comique* et à la comédie.

ORAISON. Ce mot dérivé du mot latin *oratio*, qui signifie *discours*, désigne une pièce d'éloquence en prose, préparée avec art, pour opérer la conviction et la persuasion.

L'*oraison* doit avoir cinq parties, l'exorde, la narration ou la proposition du sujet que l'on traite, la preuve ou la confirmation des vérités que l'on avance, la réfutation des objections alléguées contre ces vérités, et la péroraison qui est la récapitulation de tout ce que l'on a dit.

On ne donne plus le nom d'*oraison* qu'à certains discours de Cicéron, et à ceux des orateurs chrétiens en l'honneur des morts, que l'on nomme *oraisons funèbres.*

ORAISON FUNÈBRE (L') est un discours en l'honneur d'un mort. Ce genre d'éloge a commencé chez les Grecs et chez les Romains. Périclès fit l'*oraison* funèbre des Athéniens qui avoient été tués à Samos au commencement de la guerre du Péloponnèse. A Rome, Valérius Publicola fit dans la place publique l'éloge de son collègue Junius Brutus; Quintus Fabius Maximus fit l'*oraison* funèbre de Scipion ; Néron

prononça celle de Claude son prédécesseur.

Sous le règne de Louis XIV, plusieurs orateurs chrêtiens brillèrent dans ce genre. Bossuet s'y est acquis une gloire immortelle. Après lui, Fléchier et Mascaron tiennent la seconde place.

L'*oraison funèbre* exige beaucoup d'élévation dans les pensées et dans le style. Le commun et le médiocre doivent en être absolument bannis. Comme l'orateur est, dans cette circonstance, l'interprête de la douleur publique, son discours doit être plein de force et de dignité. C'est dans l'Écriture-Sainte qu'il doit surtout s'étudier à trouver de belles pensées et de justes applications. Comme l'*oraison funèbre* est un discours chrétien, et que tout discours de ce genre doit servir à l'instruction des auditeurs, il s'ensuit que l'orateur, en faisant l'éloge d'un mort, doit l'entremêler de leçons dont les vivans puissent profiter. Si ce mort a été un personnage d'une grande naissance, ou élevé à de grandes dignités, il doit s'efforcer de montrer dans tout son jour le néant des grandeurs terrestres; et si ce mort a été recommandable par d'éminentes vertus, il doit porter ses auditeurs à l'imiter : autrement il ne sera qu'un bas et froid panégyriste.

ORATEUR. Ce mot est employé pour désigner

un homme éloquent qui prononce un discours public, préparé conformément aux règles de l'art, pour convaincre et persuader les auditeurs.

Il faut distinguer dans l'*orateur* ses qualités et ses devoirs.

Ses qualités sont : la probité, qui lui attire la considération publique ; ainsi, un *orateur* doit être avant tout un homme de bien : les talens, ou ces dispositions que la nature nous donne pour réussir dans l'art de la parole, un esprit juste, étendu, pénétrant, une conception vive et prompte, une imagination forte, une mémoire docile et sûre, une sensibilité profonde, une élocution correcte, pure, élégante, facile et noble ; voilà pour l'invention et la composition : une figure décente, un visage docile à tout exprimer, un regard où se peigne l'ame, une action mêlée de grace et de dignité, une voix juste, flexible et sonore, une articulation distincte ; voilà pour l'action.

La science est la troisième qualité de l'*orateur ;* mais cette science est différente selon le genre d'éloquence auquel il se livre. Si c'est le genre délibératif, il doit connoître à fond les principes de la politique, la constitution, l'administration et les intérêts de l'Etat dont il est membre ; s'il est orateur chrétien, la morale et les

dogmes du christianisme ; s'il cultive l'éloquence du barreau, le droit naturel et le droit civil sont l'objet de ses études et de ses veilles.

Après ces études qui sont la base de la science de l'*orateur*, vient celle des modèles de l'art et des écrivains analogues au genre d'éloquence auquel on se destine.

L'orateur a trois devoirs à remplir ; il doit instruire, plaire et toucher. Il instruit par le sujet qu'il traite, il plaît par la manière de le traiter, il touche en parlant au cœur de ses auditeurs, après avoir parlé à leur esprit. Si un discours n'est qu'instructif, l'effet n'en est pas de longue durée ; mais si l'auditeur, en l'écoutant, a éprouvé des émotions, il n'en perdra pas la mémoire, et tôt ou tard il deviendra docile aux leçons de l'*orateur ;* mais pour toucher les autres, il faut être soi-même ému :

Pour nous faire pleurer, il faut que vous pleuriez.
(BOIL., *art poét.*)

Pour émouvoir le cœur humain, il faut en bien connoître les ressorts ; pour cela il faut que l'orateur se soit bien étudié lui-même, et qu'il ait bien approfondi l'influence de chaque passion sur son propre cœur et sur celui des autres.

ORATORIO. Genre de poème lyrique, dont

le sujet est presque toujours tiré de l'histoire sainte. Nous l'avons imité des Italiens qui en sont les inventeurs, et nous l'avons introduit à notre concert spirituel depuis plus de trente ans. L'*oratorio* du célèbre compositeur Haydn, dont le sujet est la création du monde, est un des plus beaux que nous ayons. Le malheur est qu'il ne peut être que très-rarement exécuté, à cause de l'immense appareil qu'il exige.

ORDRE. Ce mot signifie l'arrangement des idées dans un discours, comme *disposition* exprime l'arrangement des parties du discours. Il y a de l'*ordre* dans les idées, lorsqu'elles se succèdent de telle manière que celles qui suivent ont des rapports avec celles qui précèdent; et que celles qui sont claires font paroître, ou expliquent celles qui sont obscures. L'*ordre* est l'ennemi de la confusion : or, comme pour éviter celle-ci, il faut mettre chaque chose à sa place, l'*ordre* dans le discours consiste donc à ne point dire après ce qui doit être dit avant, ni avant ce qui doit être dit après ; ce qui ne peut avoir lieu, si l'on ne fait point attention aux rapports que les idées ont entr'elles ; d'où il faut conclure qu'un orateur doit être un bon logicien.

ORNEMENS. Pour plaire, les écrivains et les

poètes doivent orner leurs ouvrages par l'emploi de certaines figures de pensée et de style ; telles que la métaphore, la comparaison, la similitude, les descriptions, l'ironie, etc. Mais autant ils doivent éviter de paroître nus, autant ils doivent fuir la surabondance des *ornemens*. Pour ne point tomber dans l'un ou dans l'autre de ces défauts, avant de traiter un sujet, il est nécessaire qu'ils examinent avec soin de quel genre et de quel nombre d'*ornemens* il est susceptible.

Les *ornemens* consistent principalement dans la variété ; sans cette qualité, tout ouvrage finit par ennuyer.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

(LAMOTHE.)

Et Boileau nous dit dans son *Art poétique :*

Voulez-vous du public mériter les amours ?
Sans cesse en écrivant variez vos discours.

OUVRAGE D'ESPRIT. On entend par ce mot une composition d'un homme qui a de l'imagination, une raison épurée, et une instruction plus ou moins étendue, faite pour instruire ou amuser le public et la postérité.

On distingue le corps, le plan et l'intérêt d'un *ouvrage*. Le corps d'un *ouvrage* est le sujet prin-

cipal qui y est traité, et auquel se rapportent, comme accessoires et développemens, les autres matières qu'il contient. Le plan d'un *ouvrage* consiste dans l'ordre et la division de ses parties, distribuées d'après les rapports qu'elles ont entr'elles. L'intérêt d'un *ouvrage* dépend du choix du sujet, de l'ordre qui règne dans le plan, et de l'expression des idées par les formes du style. Ainsi, un *ouvrage* dont le sujet est bien choisi, dont le plan est bien tracé, et dont le style est pur, correct, élégant, est un ouvrage intéressant. Un *ouvrage* qui réunit ces qualités, pourra bien être critiqué par certains hommes d'un jugement faux, ou qui se laissent guider par l'esprit de parti ou quelque autre passion ; mais à la longue on lui rendra justice, et le public le vengera de l'injustice des censeurs.

P

PALINODIE. Discours par lequel on rétracte ce que l'on avoit avancé dans un ouvrage précédent.

On attribue l'invention de la *palinodie* au poète Stésichore, qui, après avoir maltraité Hélène dans une satire, fut obligé de se rétracter, pour recouvrer la vue que Castor et Pollux, frères de cette princesse, lui avoient ôtée. Dans le poème qu'il composa en conséquence, il donna à l'épouse de Ménélas autant de louanges qu'il en avoit d'abord dit de mal.

Piron composa une véritable *palinodie*, lorsque sur la fin de sa vie, il traduisit en vers le *De profundis*, comme pour rétracter ce qu'il avoit écrit contre la religion et contre les mœurs. Voltaire dit-on, chantoit la *palinodie*, chaque fois qu'il devenoit sérieusement malade. M. de la Harpe, quelques années avant sa mort, chanta plusieurs fois la *palinodie*, en réparation des liaisons qu'il avoit eues avec les philosophes. On sait qu'il traduisit alors les psaumes de David.

Il vaut mieux penser et agir dans sa jeunesse de manière, que dans sa vieillesse on n'ait pas besoin de chanter la *palinodie*.

PANTOMIME. Ce mot signifie la manière d'exprimer par les traits du visage et par les yeux, les idées et les sentimens que l'on exprime ordinairement par le moyen des paroles. Ainsi la *pantomime* est une expression sans la parole.

La *pantomime* ne doit jamais former seule un spectacle, ni en être l'objet dominant; car elle ne peut qu'effacer ou du moins affoiblir l'action dont elle sera l'épisode. Tout paroît froid après une danse passionnée; la *pantomime* d'un genre gracieux et doux peut s'entremêler avec l'action d'un poème lyrique : mais la *pantomime* tragique doit faire seule un spectacle isolé, et ne doit paroître sur un théâtre qu'après un drame d'un genre absolument contraire, par la raison que les contrastes ne peuvent se nuire mutuellement.

PARABOLE (LA) est une espèce d'allégorie en prose ou en vers, qui présente sous ses véritables couleurs un fait réel ou imaginaire, dont l'auteur ou les auteurs sont des êtres raisonnables, dans la bouche desquels on met une sentence qui contient une moralité, c'est-à-dire, une application de l'allégorie à nos mœurs.

Les *paraboles* sont fréquentes dans les livres du Nouveau Testament. Tout le monde connoît celles de l'Enfant-Prodigue, et du charitable Samaritain.

La *parabole* n'a pas, pour l'ordinaire, de moralité séparée du fait, comme on le voit dans celles de l'Evangile, puisqu'elle renferme presque toujours une sentence relative aux mœurs, qui s'explique assez d'elle-même.

PARADE. Espèce de farce originairement préparée pour amuser le peuple, et qui peut faire rire un instant la bonne compagnie.

Le ton de la *parade* est toujours le plus bas comique.

La *parade* est ancienne en France, elle est née des moralités, des mystères et des facéties que les élèves de la Basoche, les confrères de la Passion, et la troupe du prince des sots, jouoient dans les carrefours, dans les marchés, et souvent même dans les cérémonies les plus augustes.

La *parade* subsistoit encore sur le théâtre françois dans le temps de la minorité de Louis XIV; et lorsque la comédie eut enfin été soumise aux lois de la décence et du goût, elle ne fut point anéantie. Elle fut seulement abandonnée à la populace et reléguée dans les foires et sur les théâtres des charlatans.

Différente de la *farce* qui est un assemblage de bouffonneries, d'idées sottes et bizarres, la *parade* ne vit guères que d'équivoques polissonnes. On donne proprement ce nom à ces scènes ridicules où les baladins des foires, les danseurs de corde, et autres vils histrions se permettent toutes sortes d'indécences, en geste et en paroles, pour amuser le peuple. Il seroit à désirer que nos théâtres des boulevards n'accueillissent jamais ce genre si capable de corrompre les mœurs, et de déshonorer les auteurs et les acteurs.

PARADOXISME. Figure de pensée qui consiste à réunir sur un même sujet des attributs qui paroissent inconciliables et contradictoires. C'est ainsi que Thomas dit de Sully : *Il se vengea de ses ennemis, car il ne perdit aucune occasion de leur faire du bien*; et que Boileau dit d'un noble ruiné, qui se mésallie, en épousant une fille riche, mais roturière :

(il) Rétablit son honneur à force d'infamie.

Dans la première phrase, *se vengea* et *faire du bien*, présentent deux idées contradictoires, comme dans la seconde, *honneur* et *infamie*.

Aux yeux du monde, la sagesse de Dieu est folie ; et aux yeux de Dieu, la folie des saints est sagesse : Voilà un double *paradoxisme*.

PARALLÈLE. Ce mot signifie une figure de pensée qui consiste à comparer l'un à l'autre, deux hommes illustres, pour montrer en quoi ils se ressemblent, et en quoi ils diffèrent; ce qui ne peut se faire qu'en rapprochant les traits qui les caractérisent.

Il est peu de grands hommes que l'on n'ait mis en *parallèle*, parmi nous. Labruyère a fait un excellent *parallèle* de *Corneille* et de *Racine*; Voltaire a fait celui de *Charles XII*, roi de Suède, et du czar *Pierre le grand*, et celui des cardinaux Richelieu et Mazarin, dans la *Henriade*, qui est très-brillant, etc. Combien de fois n'a-t-on pas fait celui d'Homère et de Virgile, de Démosthène et de Cicéron!

Non seulement on fait le *parallèle* des personnes, mais encore celui des évènemens. Ainsi, l'on compare les évènemens de l'histoire ancienne avec ceux de l'histoire moderne, comme la conjuration de Catilina contre Rome, écrite par Salluste, avec la conjuration des Espagnols contre Venise, écrite par l'abbé de St.-Réal. En faisant ces sortes de *parallèles*, on fait en même temps celui de la manière de raconter d'un historien avec celle d'un autre.

L'usage du *parallèle* exige autant de circonspection que l'antithèse, avec laquelle il a beaucoup de rapport. Comme tous les grands *paral-*

lèles ont été faits, on peut dire que c'est aujourd'hui une figure usée : ainsi, c'est un écueil que les jeunes gens doivent redouter.

PARENTHÈSE. On entend par ce mot une phrase placée au milieu du discours dont elle interrompt la suite.

Pour qu'elle donne de la grâce au discours, elle doit être courte, vive, et avoir rapport au sujet ; telle est celle que l'on trouve dans le morceau suivant, extrait de l'oraison funèbre de Henri de Bourbon, prince de Condé, par le P. Bourdaloue : « C'étoit, dit l'orateur, un homme » solide, dont toutes les vues alloient au bien, » qui ne se cherchoit point lui-même, et qui se » seroit fait un crime d'envisager dans les désor» dres de l'Etat sa considération particulière (ma» xime si ordinaire aux grands), qui ne vouloit » entrer dans les affaires que pour les finir, etc. »

Ce n'est que de cette manière que l'on doit insérer des *parenthèses* dans le discours. Quand les *parenthèses* sont trop longues et fréquentes, elles nuisent à la clarté du discours, et sont pénibles à l'esprit qui a besoin de faire de nouveaux efforts pour reprendre le fil de la phrase qu'elles ont interrompue.

PARODIE. Ce mot qui vient du grec, et qui

au propre signifie ce qui est trivial, commun, populaire, désigne parmi nous une sorte de travestissement poétique, ou une imitation plaisante d'un ouvrage sérieux.

Les rhéteurs grecs et latins ont distingué plusieurs sortes de *parodie*.

1° Le changement d'un mot dans un vers suffit pour faire une *parodie :* ainsi le vers qu'Homère place dans la bouche de Thétis, pour prier Vulcain de faire des armes pour Achille, devient une *parodie* dans la bouche de Platon, qui, peu satisfait de ses essais de poésie, crut devoir en faire un sacrifice au Dieu du feu. La déesse dit dans Homère :

A moi, Vulcain, Thétis implore ton secours.

le philosophe s'adressant à Vulcain, lui dit :

A moi, Vulcain, Platon implore ton secours.

2° Le changement d'une seule lettre dans un mot, c'est-à-dire, un simple jeu de mots devenoit une *parodie*.

3° La simple et maligne application de quelques vers connus, ou d'une partie de ces vers, sans aucun changement, étoit aussi une *parodie*.

4° Une quatrième espèce de *parodie* consistoit à faire des vers dans le goût et le style de certains

auteurs peu estimés. Tels sont ceux dans notre langue où Boileau a imité la dureté des vers de la *Pucelle* de Chapelain.

La principale espèce de *parodie* est un ouvrage composé sur une pièce entière de théâtre, en substituant une action triviale à une action héroïque. Nous avons un grand nombre de *parodies* de ce genre, dont plusieurs sont excellentes, entr'autres, *Agnès de Chaillot*, parodie de l'*Inès de Castro* de Lamothe; le *mauvais Ménage*, parodie de la *Marianne* de Voltaire.

Les règles de la *parodie* regardent le sujet et la manière de le traiter. Il faut que l'imitation soit fidelle, c'est-à-dire, présente les mêmes idées, les mêmes sentimens, les mêmes images, presque les mêmes caractères, les mêmes passions que le sujet sérieux. La plaisanterie y doit être bonne, vive et courte, et l'on y doit éviter l'esprit satirique, les expressions basses et les obscénités.

PARONOMASE. Figure de style qui réunit dans la même phrase des mots dont le son est le même ou à peu près le même, quoique la signification en soit différente. On en trouve plusieurs exemples dans les auteurs anciens; mais nos bons écrivains en offrent peu. Il suffira d'en citer un tiré de Diderot : « C'est à moi, dit-il,

» à lui inspirer le libre exercice de sa raison, » si je veux que son ame ne se remplisse pas » d'*erreurs* et de *terreurs*.»

On voit, par cet exemple que la *paronomase* est un véritable jeu de mots et de rimes; et l'on en doit conclure qu'il faut en user très-sobrement.

PASSIONS. On entend par ce mot ces mouvemens vifs de notre volonté, qui, causés par l'attrait d'un bien, ou par la vue d'un mal, apportent un tel changement dans notre esprit, qu'il en résulte une différence notable entre les jugemens qu'il porte en cet état, et ceux qu'il a portés ou porteroit dans une situation plus tranquille: telles sont la pitié, la crainte, la colère, etc.

On considère les *passions*, ou relativement à l'éloquence, ou relativement à la poésie.

Tout le monde convient que le grand art de l'orateur consiste à faire naître les *passions* de ses auditeurs, ou du moins à les mettre dans ses intérêts, si déjà elles sont en mouvement; car il n'y a point d'autre moyen de conduire les hommes et d'en obtenir ce que l'on veut. » On » sait, dit l'illustre Rollin, que les *passions* sont » comme l'ame du discours; que c'est ce qui lui » donne une impétuosité et une véhémence qui » emportent et qui entraînent tout, et que l'ora- » teur exerce par-là sur ses auditeurs un empire

» absolu, et leur inspire tels sentimens qu'il lui » plaît. »

« Il y a, dit Cicéron, deux moyens qui contribuent merveilleusemeut au triomphe de » l'éloquence. L'un est l'art de peindre les » mœurs, qui sert à représenter le caractère et » le génie des personnes, ou les usages et le » commerce ordinaire de la vie; l'autre est le » talent d'émouvoir les *passions*, qu'on emploie, » lorsqu'il faut porter le trouble dans l'ame, et » y exciter les plus grands mouvemens: et c'est » en ceci proprement que consiste l'empire que » l'éloquence a sur les cœurs. »

Le moyen général et le plus infaillible d'exciter les *passions* dans l'ame des auditeurs, c'est d'en être soi-même pénétré. Quand on a le cœur froid, il est impossible de toucher les autres. Selon Quintilien, c'est le cœur qui nous rend éloquens.

Dans la poésie, les *passions* sont les sentimens, les mouvemens, les actions *passionnées* que le poète donne à ses personnages. Elles sont, pour ainsi dire, la vie et l'esprit des poèmes un peu longs. Tout le monde convient de leur nécessité dans la tragédie et dans la comédie; l'épopée ne peut subsister sans elles.

La comédie a pour son partage la joie et les surprises agréables; au contraire, la terreur et la

compassion conviennent à la tragédie. L'admiration est la *passion* générale de l'épopée ; mais ce qui distingue le poème épique du poème dramatique, c'est que chaque épopée a sa *passion* particulière qui est toujours liée au caractère du héros du poème.

Le grand devoir du poète dramatique consiste à étudier les causes et les effets des *passions* dans le cœur humain, pour être en état de les manier avec toute la force nécessaire. C'est cette connoissance qui place Racine au-dessus de tous les poètes dramatiques, sans même en excepter Corneille.

Il ne suffit point à un poète de bien connoître le jeu des *passions*, son principal talent est de leur faire parler le langage qui leur convient.

> Chaque *passion* parle un différent langage :
> La colère est superbe et veut des mots altiers ;
> L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.
>
> (BOIL. *art poét.*)

PASTORALE (POÉSIE). On peut définir ce genre de poésie une imitation des mœurs champêtres, représentées avec tous leurs agrémens.

La poésie *pastorale* peut se présenter non seulement sous la forme du récit, mais encore sous toutes celles qui sont du ressort de la poésie. Les bergers peuvent donc avoir des poèmes épiques,

comme l'*Atys* de Segrais; des comédies, comme les *Bergeries* de Racan; des tragédies, des opéra, des élégies, des églogues, des idylles, des épigrammes, des inscriptions, des allégories, des chants funèbres, etc, et ils en ont effectivement.

Le caractère de la poésie *pastorale* est la fraîcheur, la douceur, la délicatesse et la naïveté. Le style doit en être simple, parce que les bergers parlent simplement; un peu diffus, parce que les *Bergeries* reçoivent les détails des petites choses, qui font partie des occupations et du loisir des bergers; moins orné qu'élégant, parce que la nature champêtre est plus gracieuse qu'embellie. Les pensées doivent être naïves, les images riantes ou touchantes, les comparaisons naturelles et tirées des objets que les bergers ont sous les yeux, les sentimens tendres et délicats, les tours sans affectation, les vers aisés et harmonieux.

Théocrite passe pour avoir été, chez les Grecs, l'inventeur de la poésie pastorale, environ deux cent soixante ans avant Jésus-Christ: on pourroit regarder ses ouvrages comme la bibliothèque des bergers, s'il leur étoit permis d'en avoir une. Sa versification est admirable, pleine de feu, d'images, et d'une mélodie qui lui donne une grande supériorité sur tous les autres.

Bion et Moschus vinrent quelque temps après

Théocrite : l'un et l'autre ont moins de simplicité ; leurs allégories sont trop ingénieuses, leurs récits trop ornés.

Virgile est le seul poète latin qui ait excellé dans la *poésie pastorale*, il a pris Théocrite pour son modèle, et l'a suivi de si près, que ses églogues ne sont presque que des imitations du poète grec.

Calpurnius et Némésianus se distinguèrent par la *poésie pastorale*, sous l'empire de Dioclétien ; mais, après avoir lu Virgile, on n'éprouve qu'un foible désir de les lire.

Beaucoup de modernes se sont exercés dans ce genre, mais peu y ont réussi. Racan et Segrais, qu'on ne lit presque plus, sont peut-être les seuls qui aient traité la *poésie pastorale* avec cette noble simplicité qui lui convient. Fontenelle, bel-esprit, fait parler ses bergers comme il auroit parlé lui-même, s'il eût été à leur place. Ce n'est point à la campagne et dans une prairie qu'il les place, mais à la ville et sur un théâtre.

PATHÉTIQUE. Dans l'éloquence et dans la poésie, ce mot désigne tout ce qui émeut, qui touche, qui agite, qui transporte le cœur de l'homme.

Le *pathétique* peut mieux être senti que défini. Pour le sentir, il faut lire les tragédies de Racine,

quelques-unes de Voltaire, et l'oraison funèbre de la reine d'Angleterre par Bossuet.

PENSÉE. La *pensée* en général est la représentation que notre esprit se forme d'un objet.

Dans l'art oratoire, on considère les *pensées*, comme ayant deux sortes de qualités; les unes appartiennent à la logique et les autres au bon goût. Les premières constituent l'essence du discours que les secondes assaisonnent.

Les qualités de la *pensée* sont la vérité, la justesse et la clarté. La *pensée* est vraie, lorsqu'elle représente son objet tel qu'il est. Elle est juste, lorsqu'elle le représente dans toute son étendue ou sa mesure, et qu'elle n'est ni au-delà, ni en deçà de cet objet. Elle est claire, quand elle représente son objet d'une manière distincte, et sans le confondre avec tout autre.

Les qualités oratoires de la *pensée* sont entr'autres, la grandeur, la vivacité, la force, la hardiesse, l'éclat, la richesse, la finesse, la naïveté.

Une *pensée* est grande, lorsque son objet est grand; elle est vive, lorsqu'elle représente son objet clairement et promptement : elle est forte, lorsqu'elle grave profondément son objet dans l'esprit; elle est hardie, quand elle fait usage de traits et de couleurs extraordinaires qui parois-

sent sortir de la règle. Cette *pensée* de Boileau :

> Le chagrin monte en croupe et galoppe avec lui,

est une *pensée* hardie. La *pensée* a de l'éclat, ou est brillante, lorsqu'elle oppose deux idées l'une à l'autre, et que de cette opposition s'échappe un trait de lumière : elle est riche, si elle présente à la fois, non seulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, mais encore d'autres objets analogues et voisins : c'est un cortège qu'elle se donne pour faire plus d'impression. Lorsque l'historien Florus dit du jeune Scipion : « *C'est le Scipion qui croît pour la destruction de l'Afrique* », il nous offre tout le spectacle de la vie de Scipion : voilà une *pensée* riche. La *pensée* est fine, quand elle ne représente qu'une partie de son objet, pour laisser le reste à deviner. Elle est naïve, lorsqu'elle se présente à l'esprit, sans avoir été cherchée, et qu'elle naît d'elle-même du sujet.

PÉRIODE. Une *période* est une petite étendue de discours qui renferme un sens complet, et qui est composée de plusieurs membres liés entr'eux par le sens et par l'harmonie.

Une vraie *période* oratoire ne doit avoir ni moins de deux membres ni plus de quatre.

Selon les règles de l'art oratoire, les membres

d'une *période* doivent être égaux au moins, ou à peu près, afin que les repos puissent être à peu près les mêmes.

Les *périodes* conviennent particulièrement à l'exorde et à la péroraison d'un discours. Leur enchaînement forme le style périodique, opposé au style concis, qui est plus propre à la narration. L'art de l'orateur consiste à les varier selon le besoin, et à les soutenir l'un par l'autre.

Voici la forme de la *période* françoise :

Période à quatre membres.

« Pourquoi voudriez-vous être respecté dans » vos malheurs ? pourquoi voudriez-vous que » l'on fût sensible à vos peines ? vous qui dans » vos prospérités avez montré tant d'insolence ; » vous qui n'avez jamais accordé une larme, un » regard aux infortunés ? »

Période à trois membres.

« Pourquoi voudriez-vous être plaint et res- » pecté dans vos malheurs ; vous, qui, dans vos » prospérités, » etc.

Période à deux membres.

« Pourquoi voudriez-vous être respecté dans » vos malheurs, vous qui dans vos prospérités » avez montré tant d'insolence ? »

PÉRIPHRASE. La *périphrase* est une figure de pensée, dans laquelle au lieu de l'expression simple qui rendroit l'idée immédiatement et sans apprêt, on emploie une expression plus étendue, qui en développe les idées partielles, afin de ne la pas montrer directement. Ainsi les poètes appellent la mer, la *plaine liquide ;* l'aigle, l'*oiseau de Jupiter ;* les canons, *les foudres de bronze.*

On a recours à la *périphrase ;* 1° par bienséance, lorsqu'on a besoin d'exprimer des choses qu'on ne peut exprimer par leur nom propre, sans blesser l'honnêteté; 2° pour relever des choses communes et basses; 3° quand on traduit, et que la langue dans laquelle on traduit manque des mots propres qui se trouvent dans l'autre : ce qui arrive souvent à ceux qui traduisent du latin en françois. 4° Pour orner et embellir le discours. C'est ainsi qu'au lieu de dire simplement, *à la pointe du jour*, Voltaire dit par *périphrase* :

L'aurore cependant au visage vermeil,
Ouvroit dans l'orient les portes du soleil;
La nuit en d'autres lieux portoit ses voiles sombres,
Les songes voltigeans fuyoient avec les ombres.

5° Pour adoucir des propositions dures et désagréables, pour éviter certains mots qui ont des idées choquantes, et pour taire certaines choses qui produiroient de mauvais effets.

Toute *périphrase* doit donc être justifiée par un motif d'utilité ; et la richesse même que cette figure répand dans le style, doit en rendre, surtout en prose, l'usage très-circonspect ; car elle est de sa nature opposée à la concision qui souvent fait toute la force du style.

PÉRORAISON. On nomme ainsi la conclusion, ou la dernière partie du discours, où l'orateur fait la récapitulation des principaux chefs qu'il a traités avec plus d'étendue, et tâche d'émouvoir ses auditeurs.

Dans l'éloquence de la tribune et dans celle de la chaire, où il s'agit surtout d'intéresser et d'émouvoir, la *péroraison* est une partie essentielle du discours. Dans l'éloquence du barreau, comme le juge n'est que l'organe de la loi, et que ce n'est pas sa volonté, mais son opinion qu'il s'agit de déterminer, il seroit ridicule de terminer un plaidoyer par des mouvemens pathétiques ; et la *péroraison* ne doit être que le résumé de la cause et des raisons de l'avocat.

Cette récapitulation de ce qui a été dit dans le discours, ne doit point avoir la sécheresse d'une simple énumération ; mais elle doit être un précis exact, énoncé en termes différens, orné et varié de figures dans un style convenable. Il faut dans la *péroraison* une abon-

dance de pensées, et non une superfluité d'expressions.

Il n'est point de figures que l'orateur ne puisse employer dans la *péroraison*, pour y répandre de l'ame et de la chaleur; de ce nombre sont l'apostrophe, l'interrogation, la prosopopée, etc. Il faut pourtant être sobre et circonspect dans l'usage de ces figures véhémentes, surtout, si la simplicité et la précision sont commandées par le sujet du discours.

Le retranchement des liaisons et des transitions est un autre moyen de rendre la *péroraison* vive et pathétique.

Le modèle des *péroraisons* pathétiques est celle de la harangue de Cicéron pour la défense de Milon. On doit encore citer, comme une très-belle *péroraison*, celle de l'oraison funèbre du prince de Condé, par le grand Bossuet.

PERSONNAGES ou Acteurs. On nomme ainsi les personnes qu'un auteur dramatique fait paroître sur la scène, pour les faire ou agir, ou parler, ou agir et parler tout ensemble.

Il y a deux règles principales à observer relativement aux *personnages* d'une pièce; la première est que, lorsqu'on en fait paroître plusieurs, il y en ait un de dominant que les autres concourent à faire ressortir, et qui soit l'objet principal

de l'intérêt des spectateurs. La deuxième règle est que les *personnages* d'un drame ne doivent jamais changer de caractère, c'est-à-dire, qu'ils doivent être constamment dans leurs actions et dans leur langage, tels que l'auteur les a d'abord dessinés. Le grand art est de leur faire éprouver des situations opposées à leur caractère.

PHÉBUS. Ce mot signifie un vice de style opposé à la simplicité et à la clarté, qui consiste à exprimer en termes trop figurés et trop recherchés ce qui doit être dit simplement et sans apprêt, d'où bien souvent naît une obscurité voisine du galimathias.

On trouve dans le chapitre cinquième des *Caractères* de Labruyère, une bonne leçon adressée aux diseurs de *phébus*. Elle commence ainsi : « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait » froid ; que ne disiez-vous, *il fait froid?* Vous » voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige, » dites : *il pleut, il neige*, etc.

PIED. On entend, en poésie, par ce mot l'accord de plusieurs syllabes, lequel forme une cadence.

Pied et *mesure*, dans la poésie grecque et dans la poésie latine, ont le même sens.

Le *pied* ne convient qu'à la poésie des anciens.

Dans les langues modernes, le nombre des syllabes fait seul la mesure du vers. Cependant, Voltaire et quelques autres mesurent les vers par *pieds*, et disent que nos vers de douze syllabes ont six *pieds*.

PITIÉ. C'est le sentiment ou la passion que le poète tragique doit principalement exciter.

PLAGIAT (LE) est un larcin littéraire dont se rend coupable un auteur qui s'attribue le travail d'un autre.

Il n'est pas aisé de déterminer les limites du *plagiat*. Il est hors de doute qu'une simple citation ne mérite point cette dénomination.

La ressemblance de deux pensées ou de deux expressions ne constitue pas davantage le *plagiat*.

Il nous semble que conformément au sens de notre définition, l'auteur qui s'attribue non seulement le sujet, mais encore le plan, le style et ce qu'on appelle la *forme* d'un ouvrage, est le véritable plagiaire.

Il ne faut point confondre l'*imitation* avec le *plagiat*: autrement, il faudroit mettre Virgile, Boileau et plusieurs autres écrivains distingués au nombre des *plagiaires*.

PLAN. Ce terme emprunté de l'architecture, et appliqué aux ouvrages d'esprit, signifie le des-

sin d'un ouvrage, son commencement, son milieu, sa fin, circonscrits dans de justes bornes, la distribution et l'ordonnance de ses principales parties, selon les différens rapports qu'elles ont entr'elles.

L'orateur, le poète, le philosophe, l'historien, tout homme enfin qui se propose de former un tout qui ait de l'ensemble et de la régularité, doit avant tout tracer le *plan* de son ouvrage.

Pour qu'un *plan* soit bon, il doit réunir la justesse, la netteté, la simplicité, la fécondité, l'unité et la proportion.

Un *plan* a de la justesse, quand il embrasse le sujet dans toute son étendue, qu'il le circonscrit dans ses véritables limites et le dégage de tout ce qui lui est étranger. Il a de la netteté, quand il grave dans notre esprit une image abrégée et succincte de tout le sujet; ce qui arrive, lorsqu'il en place les différentes parties et les différentes faces, de manière qu'elles s'éclairent mutuellement, et que leurs clartés réunies éclairent le sujet dans toute sa profondeur et sur toute sa surface. Il aura de la simplicité, s'il est réduit à un petit nombre de pensées directes, précises, essentielles, qui naissent de son fond, et si les vérités secondaires qu'il renferme sont subordonnées à deux ou trois vérités primitives. Il aura de la fécondité, si, dans un petit espace, il rassemble

beaucoup d'objets, et si de chaque idée renfermée dans son sein, une foule d'idées accessoires et analogues s'empressent de sortir. Enfin, il aura de l'unité et de la proportion, si ses différentes parties, malgré leur diversité et leur multiplicité, s'accordent entr'elles, et si, pour former un seul tout, elles s'appellent, se reconnoissent, s'embrassent, se suivent, de manière que le commencement nous montre le milieu et que le milieu nous entraîne vers la fin.

PLÉONASME. Ce mot dérivé du grec signifie une figure de syntaxe, par laquelle on ajoute à une phrase des mots qui paroissent superflus, et sans lesquels le sens de cette phrase ne seroit pas moins complet, comme lorsqu'on dit : *Je l'ai vu de mes yeux ; je l'ai entendu de mes oreilles.*

Le *pléonasme* est tantôt un vice grammatical et tantôt un ornement du discours. C'est un vice, lorqu'il n'est qu'une vaine surabondance, qui ne donne au discours ni plus de grace, ni plus de netteté, ni plus de force ; comme dans ces vers de la tragédie de *Nicomède* par P. Corneille :

Trois sceptres à son trône attachés par mon bras,
Parleront au lieu d'elle, et ne se *tairont* pas.

Le *pléonasme* est un ornement, quand il ajoute à l'énergie du discours, comme dans ce

vers où Racine, dans son *Iphigénie*, fait dire à Achille :

Et que m'a fait, *à moi*, cette Troye où je cours ?

En général, le *pléonasme* n'est permis qu'autant qu'il ajoute à une idée principale des idées accessoires, et qu'il est autorisé par l'usage ; comme dans ces phrases : *Entrez là-dedans ; montez là-haut.*

POÈME. Par ce mot on entend en général un ouvrage écrit en vers. Ainsi, il n'y a point de poème en prose : autrement, il y auroit contradiction.

On distingue plusieurs espèces de poème :

Le *poème cyclique*, où le poète traite une histoire, depuis son commencement jusqu'à sa fin ; comme ce poète dont parle Horace, qui avoit chanté toute la vie de Priam et la guerre de Troye, sans oublier la moindre circonstance. Il nous reste aujourd'hui un poème dans ce goût ; c'est l'*Achilléïde* de Stace.

Le *poème didactique*, où le poète se propose d'instruire, de tracer les lois de la raison, du bon sens, de guider les artistes, d'orner et d'embellir la vérité, sans lui rien faire perdre de ses droits. Les *Jours* d'Hésiode, les *Sentences* de Théognis, la *Thérapeutique* de Nicandre, *la Chasse et la Pêche* d'Oppien, le poème de Lucrèce *sur la*

Nature des choses, les *Géorgiques* de Virgile, l'*Art poétique* d'Horace, et celui de Boileau, les *Discours philosophiques* de Voltaire, le poème *sur la peinture* de Watelet, etc., sont des poèmes *didactiques*.

Le poème *dramatique*, qui représente des actions, ou merveilleuses, ou héroïques, ou bourgeoises. Les deux principales espèces de *poèmes* dramatiques sont la tragédie et la comédie. La première est l'imitation d'une action grande et importante, et la seconde imite le ridicule.

Le *poème épique*, qui est le récit en vers de quelque grande action d'un intérêt général. Quand on a lu l'*Iliade* et l'*Enéide*, on a la véritable idée du *poème* épique.

Le *poème historique*, qui n'expose que des actions et des évènemens réels, et tels qu'ils sont arrivés, sans observer de méthode dans la disposition de leurs parties. Tels sont *la vie et les exploits de Bacchus*, par Nonnus; la *Pharsale* de Lucain; la *Guerre punique* de Silius Italicus; le *poème de la Guerre civile*, par Pétrone; la *Bataille de Fontenoi*, par Voltaire, etc.

Le *poème lyrique*, qui est un *poème* dramatique fait pour être mis en musique.

Le *poème bucolique*, qui est l'imitation de la vie champêtre. (*Voyez* Poésie pastorale.)

Le *poème élégiaque*. (*Voy.* Elégie.)

POÉSIE (LA) est l'imitation de la belle nature, exprimée par le discours mesuré, comme la peinture est la même imitation par le dessin et par les couleurs.

Cette imitation ne doit pas être pourtant si entière dans l'une et dans l'autre, que l'esprit ou les yeux ne remarquent au moins quelque différence légère, quoique sensible, entre l'imitation et l'objet imité, telle qu'elle doit être nécessairement entre l'art et la nature. L'imitation consiste donc principalement à approcher de la vérité, quoique avec certaines précautions, certains ménagemens qui tendent à l'embellir, et à diminuer ce qu'elle peut avoir de trop rude et de trop grossier. En effet la nature a des imperfections que l'art doit corriger, des inégalités qu'il doit polir, des défectuosités qu'il doit déguiser :

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

(BOIL., *art poét.*)

La *poésie* est presque aussi ancienne que le monde ; elle fut d'abord consacrée à la louange de la divinité; ensuite elle servit à célébrer les exploits des grands hommes ; ce fut d'abord la *poésie* lyrique. Quand elle fut employée à raconter les grands évènemens, elle devint *poésie* héroïque ou épique. Quand elle fut transportée sur

le théâtre, pour imiter les actions des hommes, elle prit le nom de *poésie* dramatique.

Il faut remonter jusqu'aux troubadours, c'est-à-dire jusqu'aux treizième et quatorzième siècles, pour trouver l'origine de la *poésie* françoise; mais combien elle a fait de progrès depuis cette époque jusqu'aux temps de Corneille, de Racine, de Boileau, etc.

Ce que nous avons dit plus haut, savoir, que l'imitation de la nature est de l'essence de la *poésie*, il ne faut pas conclure que la mesure des vers, ou la versification, suffise pour former un vrai poème. Si cela étoit, la *poésie* ne seroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition feroit disparoître.

Il n'en est pas ainsi de la vraie *poésie*; on a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure; elle perd l'harmonie, la cadence, il est vrai, mais elle ne cesse point d'être *poésie*; car les images qui font son essence, ou comme on voudra, ses traits imitatifs restent toujours. Il n'y a point de versification dans le *Télémaque*, mais qui niera qu'il renferme la plus belle *poésie*? Cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poème sans versification ne seroit pas un poème.

Tout est du domaine de la *poésie*; elle se charge de peindre ce qu'il y a de plus brillant dans

l'histoire ; elle s'élance dans les cieux pour représenter les révolutions des astres; elle s'enfonce dans les abîmes, pour y examiner les secrets de la nature; elle pénètre jusqu'au séjour des morts, pour décrire les récompenses des bons et les supplices des méchans; elle parcourt la vaste étendue des mers pour en représenter les immenses contours, et les effroyables tempêtes; elle se promène dans les campagnes, pour enrichir ses tableaux de ce qu'elles offrent de plus pittoresque et de plus gracieux. Elle comprend tout l'univers. Si ce monde ne lui suffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple d'une infinie variété d'habitans : c'est une vraie magie; elle fait illusion à l'imagination, à l'esprit même, et vient à bout de procurer aux hommes des plaisirs réels par des inventions chimériques.

POÈTE. Horace a défini le *poète* un homme de génie, qui par son esprit approche de la divinité, et dont la bouche est faite pour chanter de grandes choses. *Ingenium cui sit*, etc. (*Art. poét.*)

Le mot *poète* est tiré du grec, et signifie *inventeur*. Le mot languedocien *troubadour* a la même signification, car il est synonime de *trouveur*.

Les latins appeloient *vates*, ceux que nous ap-

pelons *poètes*, c'est-à-dire, *hommes inspirés*, *prophètes*.

Plusieurs qualités sont nécessaires au *poète*; le génie est la première. Il faut que le génie de la *poésie* soit né avec lui. *Nascuntur poetæ*, a dit un ancien. C'est le génie en effet qui distingue le poète du simple versificateur.

Le bon sens est la seconde qualité dont le *poète* ne sauroit se passer. En effet, l'esprit ne suffit pas pour rendre un ouvrage durable; il faut savoir bien penser, afin de pouvoir dire comme Horace, *j'ai élevé un monument plus durable que l'airain.*

Le désir de plaire et d'être utile en même temps est une troisième qualité qu'un *poète* qui veut avoir des lecteurs et des admirateurs ne doit point négliger. Celui, dit Horace, qui a su mêler l'utile à l'agréable, dans ses vers, est parvenu au vrai point de la perfection, ou plutôt a rempli toutes les conditions que l'on exige dans un *poème*.

Enfin, une qualité non moins nécessaire au *poète* que les trois premières, c'est un grand respect pour la religion, pour les mœurs, et pour les personnes. C'est une sorte de profanation du langage *poétique*, que de s'en servir pour répandre l'impiété et la corruption parmi les hommes, et noircir la réputation d'autrui.

La principale étude du *poète* est celle de la simple nature, s'il veut en faire une fidelle imitation. On suppose qu'il connoît à fond les principes de sa langue, ses différentes ressources, ainsi que les variétés et les nuances du style.

La nature modifiée par l'industrie n'a pas moins de quoi l'enrichir. La théorie de l'agriculture, des mécaniques, de la navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, et tous ceux d'entre les arts utiles, dont les détails ont quelque noblesse, peuvent ajouter à la collection de ses lumières. Il en doit être assez instruit, pour en tirer à propos des images, des comparaisons, des descriptions même, si son sujet l'y amène.

Nulla sit ingenio quam non libaverit artem.

(VIDA, *Ars poet.*)

La connoissance de la philosophie morale, de la mythologie, de l'histoire, n'est pas moins nécessaire au poète que celle de la nature simple et de la nature modifiée. Ce sont autant de champs vastes et fertiles où son génie peut moissonner.

L'étude qui perfectionne ces diverses connoissances est celle des ouvrages des grands poètes anciens et modernes. Qui peut prétendre à la qualité de *poète* et se donner ce beau nom, sans

avoir médité sur les beautés d'Homère, de Virgile, de Corneille, de Racine, de Boileau, de J.-B. Rousseau et de Voltaire.

POÉTIQUE (ART). On nomme ainsi un ouvrage élémentaire en prose ou en vers, où l'on décrit les différentes espèces de poème, et où l'on trace les règles qui conviennent à chacun.

La plus ancienne *poétique* que nous ayons, est celle d'Aristote. On peut la considérer comme le sommaire d'un excellent traité; mais elle se borne à la tragédie et à l'épopée, et souvent elle est difficile à entendre.

L'*art poétique* d'Horace est le modèle des poèmes didactiques, et jamais on n'a renfermé tant de sens en si peu de vers.

Le poème latin de Vida contient des détails pleins de justesse et de goût sur les études du poète, sur son travail, sur les modèles qu'il doit suivre; mais ce poème, comme la *poétique* latine de Scaliger, est plutôt l'art d'imiter Virgile, que l'art d'imiter la nature.

Un ouvrage excellent et vraiment classique est l'*art poétique* de Boileau, où ce grand écrivain donne une idée précise et lumineuse de tous les genres; mais il n'en approfondit aucun. Si le goût s'est perfectionné parmi nous, nous en sommes en partie redevables au bon esprit de Despréaux.

Qui pourroit dire où en seroit aujourd'hui la poésie françoise, s'il n'eût point fait son *Art poétique*, quand avec un si puissant secours elle a tant de peine à se soutenir contre les innovations et les attaques du mauvais goût?

Nous avons encore une *poétique*, c'est celle de M. Marmontel. Toutes les réflexions et les observations critiques qu'elle renferme, sont dignes de ce grand littérateur. Cependant on lui reproche le défaut d'une trop grande précision.

Le *Cours de littérature* de M. de la Harpe peut fournir tous les matériaux d'une belle *poétique*.

Les jeunes gens ne sauroient consulter de plus habiles maîtres.

POÉTIQUE (STYLE). Ce genre de style abandonne les termes propres et naturels, pour en emprunter de figurés et d'étrangers. Dans le *style poétique*, qui est fait pour nous enchanter,

Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage;
Chaque vertu devient une divinité;
Minerve est la prudence, et Vénus la beauté:
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse;
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.

Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égaye en mille inventions ;
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.

(BOIL., *art poét.*)

POINTE. Ce mot figuré signifie un jeu d'esprit qui a les pensées ou les mots pour objets.

Jadis de nos auteurs les *pointes* ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
La raison outragée, ouvrant enfin les yeux,
La bannit pour jamais des écrits sérieux,
Et dans tous ses discours la déclarant infame,
Par grace lui laissa l'entrée en l'épigramme,
Pourvu que sa finesse éclatant à propos
Roulât sur la pensée, et non pas sur les mots.

(BOIL., *art poét.*)

On voit par ces vers que les *pointes* qui se trouvent dans les anciens ouvrages françois, ont pris naissance en Italie où on les nomme *concetti*. Ces faux brillans déparent la plupart des ouvrages des meilleurs poètes italiens, comme le Tasse, Guarini, l'Arioste, le Cavalier Marin. Croiroit-on que ces frivolités faisoient jadis les plus riches ornemens de nos sermonaires et de nos livres de piété? Le P. Caussin, dans sa *Cour Sainte* dit que *les hommes ont bâti la tour dè Babel, et les femmes la tour de Babil.*

Dans tout ouvrage sérieux, la *pointe* est de mauvais goût; mais elle peut trouver sa place dans un ouvrage badin, ou dans une conversation familière.

M. Orri, contrôleur-général, disoit à quelqu'un: *Savez-vous bien que j'ai quatre-vingt mille hommes sous mes ordres? — Ah! monsieur*, lui répondit-on, *vous avez là un beau camp volant.*

Un prédicateur, resté court en chaire, avouoit à ses auditeurs qu'il avoit perdu la mémoire: *Qu'on ferme les portes*, s'écria un plaisant, *il n'y a ici que d'honnêtes gens, il faut que la mémoire de monsieur se retrouve.* On demande si l'auditoire, en entendant cette pointe, conserva le respect dû au lieu saint, et si le prédicateur attendit que l'on eût retrouvé sa mémoire.

PORTRAIT. Dans l'éloquence et la poésie, on entend par ce mot une espèce particulière de description qui fait connoître les traits distinctifs du caractère d'une personne réelle ou feinte.

Les *portraits* d'après nature doivent toujours avoir la vérité pour fondement, et ceux d'imagination la vraisemblance: les uns et les autres doivent être faits avec art et intelligence, mais avec force et vivacité. Le goût doit choisir les traits, et les rapprocher avec finesse pour ménager des

contrastes, tels que ceux que la nature forme toujours, et qui servent à rendre plus saillans les traits principaux, comme les ombres dans un tableau font mieux ressortir les objets éclairés.

Nous pourrions citer un grand nombre d'excellens *portraits* en prose et en vers, pour donner une idée juste de la manière dont un écrivain doit peindre les hommes. Parmi les anciens, on admire avec raison celui de Catilina par Salluste, et parmi les modernes, celui de Cromwel par Bossuet. Personne n'ignore que les *Mémoires du cardinal de Retz* sont comme une galerie des *portraits* des personnages les plus distingués de son temps. Il n'est personne qui n'ait lu les *portraits* admirables dont le *Télémaque* est rempli, et ceux qui sont le principal ornement des *Caractères ou Mœurs de ce siècle*, par Labruyère. Dans le nombre des *portraits* tracés par nos poètes, il suffira de citer celui de madame de la Vallière, par Voltaire :

Etre femme sans être jalouse,
Et belle sans coquetterie;
Bien juger, sans beaucoup savoir,
Et bien parler sans le vouloir;
N'être haute ni familière;
N'avoir point d'inégalité;
C'est le portrait de la Vallière;
Il n'est ni fini, ni flatté.

En général, on ne doit peindre dans un ouvrage que les personnages les plus importans, et ceux qu'il est le plus nécessaire de faire connoître, et on doit les peindre à propos. Les *portraits* inutiles surchargent le discours; les *portraits* mal placés le font grimacer.

PRÉCISION. Ce mot exprime cette qualité du style qui consiste à exprimer avec le moins de termes qu'il est possible, une idée, une image, un sentiment, sans les mutiler ni les affoiblir. La *précision* isole son objet, en en retranchant toute idée voisine qui pourroit en troubler la perception. Elle dit beaucoup en peu de mots, et elle atteint de la manière la plus parfaite au but du discours.

Il faut distinguer la *précision* des pensées de la *précision* des expressions. La première vient de la vivacité de l'imagination; et la seconde consiste dans le choix heureux de termes expressifs.

Pour atteindre à la *précision* des pensées, il faut pouvoir renfermer plusieurs vérités dans une vérité générale, et présenter à l'esprit dans une seule idée les plus riches images. Cette *précision* est un don de la nature, l'effet du génie, et n'exige aucun art; mais le talent d'être *précis* dans l'expression, s'acquiert par la réflexion et par l'étude. Cette espèce de *précision* est surtout

nécessaire, lorsqu'en multipliant les images, on veut qu'elles produisent un prompt effet; car plus elles sont serrées, plus elles opèrent.

Une langue est plus susceptible qu'une autre de la *précision* de l'expression. Le grec et le latin s'y prêtent beaucoup mieux que la plupart des langues modernes.

La *précision*, soit dans la pensée, soit dans l'expression, ne peut produire un bon effet, qu'autant qu'elle est unie à la plus grande clarté. Souvent, pour vouloir être court, on devient obscur; ce qui est le pire de tous les défauts.

PRÉDICATEUR. Orateur ecclésiastique qui annonce en chaire les vérités du christianisme. Un *prédicateur* doit être un homme pénétré des vérités qu'il prêche. L'Ecriture-Sainte et les ouvrages des Pères sont les principales sources où il doit puiser ses raisonnemens et ses mouvemens.

Nous avons aujourd'hui fort peu de bons prédicateurs, et l'on peut dire que l'éloquence de la chaire n'existera plus parmi nous dans quelques années, si les jeunes gens qui ont des dispositions à l'éloquence évangélique n'ont pas le moyen de s'y consacrer entièrement.

PRÉFACE. C'est le nom que l'on donne à un discours plus ou moins étendu, qu'un auteur

place au commencement de son livre, pour instruire le lecteur du sujet de son ouvrage, des motifs qu'il a eus pour l'entreprendre, de l'ordre et de la disposition qu'il y a mis, etc.

La *préface* d'un livre doit être analogue au sujet qui y est traité. Si c'est un livre sérieux, elle doit être sérieuse; et si c'est un livre frivole, elle doit être écrite d'un style léger et badin.

Comme une *préface* n'est qu'une introduction, elle doit être proportionnée à l'étendue de l'ouvrage. Les plus courtes sont les meilleures.

Si l'auteur disserte sur le sujet de son ouvrage, sa *préface* prend le nom de *discours préliminaire* ou d'*introduction*.

Aujourd'hui, le mot de *préface* n'est presque plus employé ; on se sert de celui d'*avertissement*.

PRÉTÉRITION. Figure de pensée par laquelle on feint de passer sous silence ce que l'on dit néanmoins très-clairement, ou de parler légèrement des choses que l'on veut inculquer plus fortement.

Massillon nous en fournit un exemple dans le morceau suivant: « Vous vous figurez, dit-il, des » amertumes dans le parti de la vertu ; mais, sans » parler des divines consolations que Dieu pré» pare ici-bas à ceux qui l'aiment ; sans parler

» de cette paix intérieure, fruit de la bonne » conscience, qu'on peut appeler en même » temps, et un avant-goût, et le gage de la félicité qui est réservée dans le ciel aux ames fidelles; sans vous dire avec l'apôtre, que tout » ce qu'on peut souffrir sur la terre, n'est pas » digne d'être comparé avec la récompense qui » nous attend : si vous étiez de bonne foi, et que » vous voulussiez nous exposer ici naïvement » tous les désagrémens qui accompagnent la vie » du siècle, que ne diriez-vous pas, et que ne » dit-on pas tous les jours là-dessus dans le » siècle? »

PREUVE. Ce mot exprime l'emploi des moyens que fournit l'éloquence pour convaincre et persuader.

La *preuve* est toujours la partie essentielle et indispensable du discours; et la première règle de l'art de persuader, est de donner à ce qu'on affirme, on d'ôter à ce que l'on nie, le caractère de vérité, de certitude ou de vraisemblance.

La *preuve* est ou dialectique ou rhétorique, selon la forme qu'on lui donne. Elle est dialectique, lorsqu'elle emploie l'argumentation; ce qui arrive, lorsque l'objet en question est contesté ou qu'il peut l'être, et que le simple exposé du fait, ou du droit, ou de l'opinion, ne les met

pas en évidence. Mais, quelqu'argumentation que l'orateur mette en usage, il ne doit point la présenter sous les formes arides de la logique.

La *preuve* est rhétorique, lorqu'elle raisonne moins qu'elle ne décrit, et qu'elle est toute en récit, en exposé, en développement. L'art de l'orateur consiste alors à exposer avec clarté, à raconter rapidement, à peindre avec chaleur, avec force, avec intérêt, selon que le sujet l'exige. Dans tel discours de cette nature, qui produit le plus grand effet, il n'y a pas un seul raisonnement.

L'orateur doit tirer ses *preuves* de la nature même et du fond de son sujet, et ne s'en écarter jamais; autrement l'éloquence dégénère en déclamation. Il faut donc méditer attentivement sur les matières que l'on veut traiter, s'en pénétrer, en connoître toute l'étendue, les envisager sous leurs différentes faces; peser les raisons, les comparer, discerner les fortes d'avec les foibles, et celles qui entament la conviction, d'avec celles qui l'achèvent.

Lorsqu'on a établi le sujet de la question, pour construire les *preuves* on descend ordinairement du général au particulier, et l'on remonte autant qu'il se peut, à des notions claires, évidentes, incontestables, qu'on nomme *principes*. Ces principes une fois posés, on en fait l'*application*

à la chose que l'on entreprend de prouver. Ensuite, on montre la liaison qui se trouve entre cette chose particulière que l'on soutient, et la proposition générale qu'on a d'abord avancée. Cette liaison s'appelle *conséquence*.

Si le principe d'où l'on part n'est point évident, il faut l'éclaircir en peu de mots ; s'il est évident, il suffit de l'énoncer.

Il ne suffit pas de trouver des *preuves* et de leur donner une forme, il faut de plus les lier les unes aux autres, de manière qu'elles fassent un seul corps. Cet enchaînement s'opère par des transitions prises dans le sujet même, et qui conduisent naturellement d'une preuve à l'autre.

Un art dont tout orateur doit connoître parfaitement l'importance et les règles, c'est de graduer ses *preuves*, de manière qu'il commence par les plus foibles, et qu'il finisse par les plus fortes.

PROCLAMATION. On entend aujourd'hui par ce mot une harangue imprimée, adressée par un général à son armée. Beaucoup de généraux françois, dans ces derniers temps, ont fait des proclamations à leurs soldats, et même des généraux étrangers ont suivi cet exemple : mais aucun n'est plus digne de servir de modèle dans ce genre d'éloquence militaire, si nouveau parmi

nous, que l'empereur Napoléon. Quiconque a lu ses *proclamations* aux soldats, ne peut qu'admirer cet admirable mélange qu'elles renferment, du ton paternel, de celui de la grandeur, de la fierté, et de celui de la modération et de la paix.

D'après la manière dont elles sont composées, et d'après l'effet qu'elles ont produit constamment sur les troupes, on peut établir pour règles de ce genre d'éloquence, la simplicité, la précision, la fermeté, la fierté, la confiance, la douceur, et un certain enthousiasme propre à échauffer, à transporter le courage des soldats.

PROLIXITÉ. C'est un vice de style, opposé à la brièveté et à la précision; comme il entre dans des détails minutieux, et suit sans retenue des idées étrangères au sujet, il rend la prose traînante et la poésie même ennuyeuse. Boileau l'a condamné dans les vers suivans, après avoir fait allusion auparavant à la *prolixité* de Scudéri.

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile :
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

(*art poét.*)

PROLOGUE. On appelle ainsi dans la poésie dramatique, un monologue ou un dialogue qui

précède la pièce, et qui lui sert comme de préface.

Dans notre ancien théâtre françois, le *prologue* étoit fort en usage. Aujourd'hui, il n'est plus reçu qu'à l'Opéra, qui s'en est fait comme un vestibule éclatant; et Quinault dans cette partie est un modèle inimitable.

PRONONCIATION. Ce mot signifie en littérature l'action de la voix dans un orateur ou dans un lecteur, quand il déclame ou qu'il lit quelque ouvrage.

1° La *prononciation* doit être correcte, c'est-à-dire, exempte de défauts; en sorte qu'elle écarte tout son désagréable, étranger et rustique.

2° Elle doit être claire, c'est-à-dire, que toutes les syllabes doivent être bien articulées; et que la voix doit se soutenir, ou être suspendue par différens repos dans les divers membres qui composent une période.

3° Elle doit être ornée; c'est-à-dire, qu'elle doit être secondée d'un heureux organe, d'une voix aisée, grande, flexible, ferme, durable, claire, sonore, douce et pénétrante.

4° Elle doit être égale et variée. Elle est égale, si l'orateur soutient sa voix et en règle l'élévation et l'abaissement sur des lois fixes, qui l'empêchent de violer l'ordre et les proportions; elle

est variée, si l'orateur sait la proportionner aux sujets qu'il traite; ce qui doit avoir lieu surtout dans les passions qui toutes ont un ton particulier.

PROPRIÉTÉ du style (la) renferme 1° la *propriété* des termes, c'est-à-dire, la convenance du style aux idées. Les termes sont le portrait des idées. Le terme *propre* représente l'idée toute entière; le terme moins *propre* ne la rend qu'à demi; et le terme *impropre* la rend moins qu'il ne la défigure. Dans le premier cas, on saisit l'idée; dans le second, on la cherche; dans le troisième, on la méconnoît.

2° La *propriété* du style renferme la *propriété* du ton, c'est-à-dire, l'assortiment du style au genre. Le ton doit être grave et concis dans le genre sérieux; facile et enjoué dans le genre agréable; doux et affectueux dant le genre touchant; consterné et lugubre dans le genre terrible; modeste et ingénu dans le genre simple et naturel; élevé et pompeux dans le genre héroïque.

3° La *propriété* du tour, c'est-à-dire, la convenance du style avec le sujet. Ce sujet appartient ou à la mémoire, ou à l'esprit, ou à la raison, ou au sentiment, ou à l'imagination. Si le sujet appartient à la mémoire, le tour doit être simple, uniforme, rapide : s'il appartient à l'esprit, le

tour sera varié, ingénieux, brillant : s'il appartient à la raison, le tour doit être ferme, réfléchi, sévère : s'il appartient au sentiment, que le tour soit libre, pathétique, insinuant : si enfin le sujet appartient à l'imagination, que le tour soit enthousiaste, original, créateur.

Pour ces différens tours, il faut employer les figures qui sont analogues au sujet.

4° La *propriété* du coloris, c'est-à-dire, l'assortiment du style à la chose que l'on doit peindre.

5° La *propriété* des sons, c'est-à-dire, l'assortiment du style au mouvement de l'action qu'on décrit. Cet accord des sons avec le mouvement que l'on décrit, produit l'harmonie imitative, qui, surtout dans la poésie, est une partie essentielle de l'harmonie du style.

6° La *propriété* des traits, qui est l'assortiment du style à la passion que l'on exprime. Les différentes passions donnent à l'ame différentes secousses qui se marquent au dehors par différentes figures, par différens traits; c'est en quoi consiste l'éloquence du sentiment.

7° Enfin, la *propriété* de la manière, qui est l'assortiment du style au génie de l'auteur. Un écrivain qui n'auroit point de manière, n'auroit point de style. C'est cette *propriété* qui met une si grande différence entre la plupart de nos bons écrivains. On dit le style de Bossuet, le style de

Fénélon, le style de Massillon, le style de Voltaire, le style de J.-J. Rousseau, parce que le style caractérise les ouvrages de ces auteurs, et qu'il en est comme le cachet.

PROSAIQUE. On donne ce nom à une espèce de vers ou de style dénué d'harmonie et de couleur, foible d'expression, languissant et timide dans les tours et dans les figures.

PROSATEUR. Ecrivain en prose. Ménage est l'inventeur de ce mot, et le premier qui s'en est servi. Ordinairement les bons poètes sont de mauvais *prosateurs*, et les bons *prosateurs* sont de mauvais poètes. Racine et Voltaire ont su être tout à la fois bons poètes et bons *prosateurs*.

PROSE. On donne ce nom au langage qui n'est point gêné par les mesures et les rimes qu'exige la versification.

En fait d'élocution, la *prose* est l'opposé du vers et non de la poésie; car on dit, écrire en vers, et non écrire en poésie, pour marquer le contraire de ce que l'on fait en *prose*.

PROSODIE. On entend par ce mot la manière de prononcer chaque syllabe d'un mot, considérée dans ses trois propriétés, qui sont l'accent, l'aspiration et la quantité.

Chez les latins, la *prosodie* étoit fixée par les syllabes longues et brèves, par les lois du nombre et de la mesure dans les vers : mais dans la langue françoise, il n'en est point d'unanimement reçue relativement à la quantité. L'usage, la déclamation théâtrale et la musique vocale en sont les seuls fondemens actuels ; et c'est d'après les observations auxquelles ces trois choses peuvent donner lieu, qu'il est possible de former un bon systême de *prosodie*.

PROSOPOGRAPHIE. Ce mot qui est d'origine grecque, signifie description de la face ou des traits d'une personne ou d'un animal.

Fénélon met dans la bouche de Télémaque cette *prosopographie*, pour intéresser en faveur de Termosiris (*liv. II*). « Ce vieillard avoit un » grand front chauve et un peu ridé : une barbe » blanche pendoit jusqu'à sa ceinture ; sa taille » étoit haute et majestueuse ; son teint étoit en- » core frais et vermeil ; ses yeux vifs et perçans ; » sa voix étoit douce, ses paroles simples et ai- » mables : jamais, je n'ai vu un si vénérable » vieillard. »

PROSOPOPÉE. Cette figure de pensée consiste à donner aux êtres insensibles, du mouvement, de l'action, des pensées, des sentimens, des pas-

sions ; à leur adresser la parole, à les faire parler ; à rendre présentes les personnes absentes, ou à faire revivre celles qui sont mortes, soit en leur parlant, soit en les faisant parler. Cette figure qui est consacrée au style élevé, est un des plus beaux ornemens de l'éloquence.

Les livres saints nous offrent un grand nombre de belles *prosopopées*, ainsi que nos orateurs chrétiens. Tous ceux qui ont lu le discours de J.-J. Rousseau sur les lettres, ont admiré celle qui commence ainsi : « O Fabricius, qu'eût pen-
» sé votre grande ame, si, pour votre malheur,
» vous eussiez vu la face pompeuse de cette Rome,
» sauvée par votre bras, et que votre nom res-
» pectable avoit plus illustrée que toutes ses
» conquêtes? Dieux! eussiez-vous dit, que sont
» devenus ces toits de chaume et ces foyers rus-
» tiques qu'habitoient jadis la modération et la
» vertu? etc. »

Comme la *prosopopée* est de toutes les figures la plus vive et la plus magnifique, on ne doit en faire usage que dans les occasions où il faut donner au style de la hardiesse et de l'éclat, et elle a besoin d'être soutenue d'une grande force d'éloquence.

PROTASE. On entend par ce mot consacré à la tragédie, ce qui prépare l'action, ou ce qui

sert à l'exposition du sujet. Le poète prépare l'action de sa pièce, en en donnant une idée général par le récit de quelques évènemens qu'elle suppose : il expose le sujet de sa pièce, en le développant peu à peu dans les premières scènes, de manière à le laisser entrevoir, comme dans une perspective, pour le rapprocher ensuite par degrés, accompagné d'incidens qui réveillent et piquent la curiosité.

PROVERBE. Ce mot signifie communément une maxime concise et qui renferme beaucoup de sens, mais énoncée dans un style familier, et que l'on n'emploie guère que dans la conversation; tels sont les proverbes suivans : *Qui trop embrasse, mal étreint; à bon chat, bon rat; il faut garder une poire pour la soif; à père avare, enfant prodigue;* etc.

On voit par ces exemples que le *proverbe* renferme une maxime générale, fondée sur l'expérience.

Pour avoir une idée de la manière dont les *proverbes* peuvent être employés, il faut lire les *proverbes dramatiques* de Carmontel, et *les aventures* de don Quichotte.

PURETÉ DE L'ÉLOCUTION (LA) est le résultat nécessaire de la propriété des mots et des termes, et de la correction grammaticale.

Par la propriété des mots, on évite ceux qui sont nouveaux, et ceux qui ont vieilli, ou que l'usage a proscrits.

Par la propriété des termes, on s'exprime avec justesse, en employant ceux qui représentent le mieux les idées.

Par la correction grammaticale, on évite le solécisme qui est un vice de construction, un défaut contre la syntaxe, et qui viole les règles des déclinaisons des noms et des conjugaisons des verbes, et le barbarisme qui fait usage de locutions et de tours étrangers à la langue.

PURISME. On nomme ainsi l'affectation excessive de parler ou d'écrire avec *pureté*, affectation qui bannit la négligence des ouvrages qui en sont le plus susceptibles, et même de la conversation.

Cette recherche trop scrupuleuse, en refroidissant l'imagination, donne à l'élocution une monotonie fatigante, une sécheresse fastidieuse, une langueur léthargique.

Il faut néanmoins observer qu'en voulant éviter le *purisme*, si l'on n'y prend garde, on tombe dans l'*incorrection*. Afin d'éviter ces deux écueils, il faut se préparer à la composition par une étude sérieuse et profonde de la langue, et des lois que la grammaire lui prescrit; et de plus, par la

lecture réfléchie des meilleurs écrivains en prose et en vers. Les choses alors se présenteront à l'esprit avec les mots et les tours convenables.

PURISTE. Celui qui affecte trop de parler ou d'écrire avec pureté.

Un *puriste* a l'esprit minutieux ; il ne pardonne rien au génie, au talent. Pointilleux à l'excès, il épluche tous vos mots, avec un sérieux et un ton d'importance vraiment ridicules. Selon lui, Bossuet ne sauroit être excusé dans beaucoup de ses plus beaux morceaux ; et ce vers de Racine, si concis, si énergique,

Je l'aimois inconstant, qu'aurois-je fait, fidèle ?

présente une ellipse impardonnable. Il ne faut pas demander s'il est ennemi du langage poétique, car il abhorre les inversions, et les plus belles figures sont à ses yeux autant de témérités contraires à la simplicité et au génie de notre langue.

Q

QUATRAIN. Stance composée de quatre vers qui doivent avoir un sens complet, dont les rimes peuvent être suivies ou mêlées, et la mesure différente.

Dans les odes dont les strophes sont des quatrains, l'une ne doit point enjamber sur l'autre, et chacune doit avoir un sens complet, quoique la suivante puisse être le développement de celle qui précède.

QUESTION. Dans l'art oratoire, ce mot désigne le sujet du discours.

Dans le genre d'éloquence, appelé judiciaire, on distingue la *question* de droit et la *question* de fait. Est-il permis de tuer? voilà une *question* de droit. L'accusé s'est-il rendu coupable de meurtre ? c'est une *question* de fait.

Les seules *questions* de droit sont affectées au genre délibératif, parce qu'on s'y occupe toujours des avantages ou des inconvéniens d'une chose.

Dans le genre démonstratif, on suppose les faits ; et en considérant seulement les qualités, on ne traite que la *question* de droit.

Dans toute espèce de discours, l'orateur doit s'appliquer à bien poser la *question ;* ce qui est la même chose que de bien faire connoître le sujet qu'il entreprend de traiter. Si c'est une *question* de droit, il doit l'isoler de tous les principes avec lesquels on pourroit la confondre. Si c'est une *question* de fait, il doit rassembler toutes les circonstances qui peuvent servir, soit à l'établir, soit à l'éclairer.

QUOLIBET. Ce mot qui vient du latin *quò libet*, *où cela plaît*, est une espèce de pointe fondée sur une mauvaise équivoque ou mot à double entente.

Les *quolibets* sont ordinairement des allusions grossières, froides, insipides, qui déplaisent aux gens de goût qu'ils font rire de pitié. Tels sont ceux que M. de Bièvre a mis à la mode, sous le nom de *calembourgs*, et dont le comédien Brunet a si prodigieusement augmenté le nombre. C'est en vain que les gens de lettres les plus distingués proclameront journellement les principes du bon goût, et feront tous leurs efforts pour en empêcher la décadence et la chute totale ; tout ce qu'ils diront et tout ce qu'ils feront sera inutile, tant que la jeunesse françoise s'empressera de recueillir les méprisables *quolibets* du professeur des Variétés.

R

RAPPORT. Il n'est pas moins important à un avocat, ou à tout autre orateur, de faire un bon *rapport*, que de prononcer un bon plaidoyer.

Il y a une sorte d'éloquence propre à ce genre d'ouvrage ou de discours, qui consiste à parler avec clarté, avec précision et avec élégance. Il faut que la matière qu'un rapporteur entreprend de traiter, soit distribuée si méthodiquement et avec tant d'ordre, soit dans les faits, soit dans les preuves, que tous ceux pour qui le *rapport* est fait, puissent entendre l'affaire et la suivre dans toutes ses parties, sans peine et sans effort.

Les mouvemens qui ailleurs font la plus grande force de l'éloquence, sont absolument interdits dans un *rapport*. Un rapporteur ne parle pas comme un avocat, mais comme un juge qui, comme la loi, devant être sans passions, ne doit pas chercher à exciter celles des autres. Une manière de s'exprimer, simple, naturelle, est la seule qui convienne aux *rapports*.

Si les exercices des lycées et autres maisons

d'éducation étoient habilement dirigés, ils serviroient beaucoup aux jeunes gens pour les former à la manière de bien faire un *rapport*. Ainsi, après l'explication d'une harangue de Cicéron, on leur apprendroit de bonne heure l'art d'en rendre compte, d'en exposer toutes les parties, d'en distinguer les différentes preuves, et d'en marquer le fort et le foible. Aujourd'hui, qu'il y a des auditeurs attachés à toutes les grandes administrations de l'Empire, il seroit fort utile à ceux qui peuvent prétendre à ces fonctions, d'apprendre l'art du rapporteur dans le cours de leurs études.

RÉCIT (LE) est un exposé exact et fidèle d'un évènement. Il y a deux manières de faire connoître une chose, ou en la montrant aux yeux, et c'est alors un spectacle; ou en disant seulement ce qu'elle est, et c'est ce que l'on nomme *récit*.

Outre la fidélité et l'exactitude, le *récit* a trois autres qualités essentielles : il doit être court, clair, vraisemblable.

La brièveté du *récit* demande que l'on ne prenne pas les choses de trop loin, et que l'on finisse où l'on doit finir; que l'on n'ajoute rien d'inutile, qu'on ne mêle rien d'étranger à la narration; qu'on y sous-entende ce qui peut être entendu

sans être dit ; enfin qu'on ne dise chaque chose qu'une fois.

La clarté exige que dans le *récit* chaque chose soit mise à sa place, soit dite dans son temps, et que les tours soient propres, justes, naturels, sans équivoques, sans désordre.

La vraisemblance du *récit* veut qu'il présente tous les traits de la vérité, et qu'il peigne tout selon nature et selon les idées de ceux à qui il est adressé.

On distingue six espèces de *récits* : le *récit* de l'apologue, le *récit* historique, le *récit* oratoire, le *récit* poétique, le *récit* dramatique et le *récit* épique.

Le *récit* de l'apologue est l'exposé d'une action allégorique, ordinairement attribuée aux animaux.

Le *récit* historique est un exposé fidèle d'un évènement passé et vrai, fait en prose, et dans le style le plus naturel et le plus uni.

Le *récit* oratoire est la partie d'un discours qui succède immédiatement à l'exorde ou à la division ; c'est l'exposition du sujet.

Le *récit* poétique est un exposé de fictions, fait avec tout l'appareil de l'art et de la séduction, dans le langage mesuré.

Le *récit* dramatique qui, ainsi que le *récit* épique, rentre dans le précédent, est la descrip-

tion d'un évènement funeste destiné à mettre le comble aux passions tragiques, et qui termine ordinairement nos tragédies : tel est celui de la mort d'Hyppolite qui termine la tragédie de *Phèdre*, par Racine.

Le *récit* épique est l'exposition d'une action héroïque, intéressante et merveilleuse.

Ces différentes sortes de *récits* sont susceptibles de divers ornemens ; mais chacun doit avoir celui qui lui est propre. (*Voyez* APOLOGUE, etc.)

RÉCITATIF. Ce mot est consacré dans le poème lyrique, pour signifier une espèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole; cette déclamation notée est soutenue et conduite par une simple basse, qui se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner.

Le *récitatif* ne doit point être chantant, il ne doit qu'exprimer les véritables inflexions du discours, par des intervalles un peu plus marqués et plus sensibles que dans la déclamation ordinaire. Au reste, il en doit conserver la rapidité, la gravité et tous les autres caractères.

Quoique le *récitatif* soit conduit par le musicien, il ne s'ensuit pas que l'acteur doive toujours l'exécuter en mesure exacte : il est bon qu'il s'abandonne de temps en temps à son intelligence

et à sa propre chaleur, selon l'esprit de son rôle et de son jeu.

RECONNOISSANCE. Dans le poëme dramatique, ce mot signifie le moment où un personnage est reconnu par un autre personnage qu'il connoît, et celui où deux personnages qui ne se connoissoient point, viennent à se reconnoître mutuellement. C'est ainsi que dans *Athalie*, cette reine reconnoît Joas; que dans *Mérope*, Egiste est reconnu de sa mère; que dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Œdipe*, Iphigénie et son frère Oreste, Œdipe et sa mère Jocaste, se reconnoissent mutuellement.

Il n'y a point de *reconnoissance* sans une *péripétie* ou changement de fortune, ne fît-elle qu'ajouter au malheur des personnages intéressans.

Les *reconnoissances* sont précieuses dans la tragédie, dont elles sont une des grandes beautés par l'intérêt et le pathétique qui en résultent; et dans la comédie par la surprise, l'embarras, la révolution qu'elles produisent; mais il faut qu'elles soient vraisemblables, amenées naturellement, et qu'elles soient tellement propres au sujet, qu'elles ne ressemblent point à une fiction, mais qu'elles soient une partie même de l'action.

REDONDANCE. Vice d'élocution qui consiste

à dire en beaucoup de paroles, ce qui peut être dit en peu de mots. La *redondance* n'ajoutant rien au sens du discours, ne fait que l'embarrasser, et le rendre foible et languissant.

RÉFUTATION. C'est la partie d'un discours, qui comprend les réponses de l'orateur aux preuves et aux objections de celui qu'il tâche de convaincre et de persuader.

Lorsque les preuves de l'adversaire sont si claires qu'il n'est pas possible de les obscurcir, ou si solides, qu'il est extrêmement difficile de les détruire, il est dangereux de les attaquer de front ; il faut chercher à les éluder : il en est de même des objections. Alors on passe à un autre objet, ou l'on a recours aux plaisanteries et aux bons mots. Voilà ce qu'ont fait les philosophes, qui voyant la religion chrétienne établie sur les preuves les plus solides, n'ont pas trouvé pour l'attaquer de moyens plus efficaces que les plaisanteries et le ridicule.

La *réfutation* a lieu d'une manière générale, ou d'une manière détaillée. Elle est générale, lorsqu'elle tend à renverser d'un seul coup les preuves et les objections d'un adversaire. Elle est détaillée, lorsque pour démontrer leur peu de solidité, elle les examine les unes après les autres,

pour en découvrir les endroits foibles, et leur opposition aux principes du raisonnement.

Au barreau, un avocat réfute les preuves et les objections de sa partie adverse, en leur opposant les lois, et les conséquences que l'on peut tirer des principes ou fondemens de la jurisprudence.

En chaire, le prédicateur n'a le plus souvent à réfuter que des objections; mais comme c'est lui-même qui fait parler son adversaire, il est le maître de présenter ces objections de la manière la plus favorable à la *réfutation.* Deux sortes d'objections peuvent lui être adressées, ou celles des incrédules, ou celles des pécheurs : en exposant les objections des incrédules, la bonne foi exige qu'il leur conserve toute leur force; et l'intérêt de la religion, ainsi que son propre honneur, qu'il soit capable de les résoudre. Il en est autrement des objections des pécheurs : comme c'est la passion le plus souvent qui les propose, et que la passion ne raisonne guère, le prédicateur n'a pas besoin de les présenter sous le jour le plus favorable aux pécheurs eux-mêmes, ce qui seroit dangereux; ni de les réfuter d'une manière trop directe. Il suffit alors d'exposer les principes de la morale chrétienne, avec beaucoup de clarté, et d'en faire l'application aux objections.

Il est à observer que la *réfutation* ne doit jamais sortir des bornes de la modération, de l'honnêteté et de la douceur.

REPARTIE. On appelle ainsi une réponse prompte, vive, ingénieuse et plaisante.

L'orateur *Philippe* disoit à *Catulus*, en faisant allusion à son nom qui, en latin, signifie *petit chien*, et à la chaleur avec laquelle il plaidoit : *Qu'as-tu donc pour aboyer si fort ? Ce que j'ai*, repartit Catulus ; *c'est que je vois un voleur.*

Une femme alla se plaindre à Soliman, que pendant qu'elle dormoit, les janissaires avoient emporté tout ce qu'elle possédoit. Soliman sourit, et répondit que son sommeil avoit dû être bien profond, puisqu'elle n'avoit rien entendu du bruit que le pillage de sa maison avoit dû causer. *Il est vrai*, repartit cette femme, *que je dormois profondément, parce que je croyois que ta Hautesse veilloit pour moi.* Le sultan admira cette repartie, et dédommagea cette femme de la perte qu'elle avoit éprouvée.

St.-Thomas d'Aquin entroit dans la chambre du pape Innocent IV, pendant que l'on y comptoit de l'argent; le pape lui dit : « Vous voyez que l'église n'est plus dans le siècle où elle disoit : *Je n'ai ni or, ni argent.* » Le saint docteur re-

partit : « Il est vrai, Saint-Père ; mais elle ne dit plus au boîteux : *Lève-toi, et marche.*

RÉPÉTITION. C'est l'emploi réitéré des mêmes mots, soit pour le besoin de la syntaxe, soit pour l'ornement ou l'énergie du discours. Considérée sous le second point de vue, la *répétition* est une figure d'élocution.

Il y a plusieurs sortes de *répétitions* oratoires : l'*anaphore*, la *complexion* et la *conduplication*.

L'*anaphore* est la *répétition* d'un même mot qui recommence une phrase. On en voit un exemple dans ces vers de la tragédie de *Marianne*, par Voltaire, acte IV, sc. 3.

Vous serez répandu, *sang* de mes ennemis,
Sang des Asmonéens, dans ses veines transmis,
Sang qui me haïssez, et que mon cœur déteste.

La *complexion* est une *répétition* dans laquelle on finit par les mêmes paroles. Bourdaloue l'emploie ainsi dans un de ses sermons : « Tout l'univers est rempli de l'esprit du monde ; on juge » selon l'esprit du monde ; on agit et l'on se gouverne selon l'esprit du monde ; le dirai-je? on » voudroit même servir Dieu selon l'esprit du » monde. »

La *conduplication* est la *répétition* immédiate d'un mot au commencement ou à la fin d'une

phrase, comme dans cet endroit de l'oraison funèbre du duc de Montausier, par Fléchier: *Tombez, tombez, voiles funèbres qui lui couvrez la vérité!*

La *répétition* n'est quelquefois qu'une exclamation réitérée :

O rage ! ô désespoir ! ô fureur ennemie !

Elle consiste aussi dans la *répétition* de la conjonction *et*, comme on le voit dans ces vers :

On égorge à la fois les enfans, les vieillards,
Et le frère, *et* la sœur, *et* la fille, *et* la mère.

Les *répétitions* faites à propos contribuent beaucoup à l'élégance ou à l'énergie du discours, et surtout à la noblesse des vers. Qu'on les retranche des exemples qui viennent d'être cités, ils perdront presque toute leur force.

RÉTICENCE (LA) est une figure de pensée qui consiste à interrompre subitement une phrase commencée, comme si l'on étoit vivement agité d'une passion qui se réveille tout-à-coup, ou arrêté par une réflexion qui empêche de continuer, en sorte néanmoins que ce que l'on a dit fasse suffisamment entendre ce qu'on affecte de supprimer.

La *réticence* est souvent un moyen que l'orateur met en usage, pour faire entendre plus de

choses qu'il n'en auroit dites ; mais on ne doit l'employer que dans les occasions importantes. En voici un exemple tiré de la *Phèdre* de Racine : Aricie, qui voudroit faire connoître à Thésée l'innocence d'Hyppolite, n'ose pourtant lui dévoiler l'amour incestueux de Phèdre ; mais par une *réticence* réfléchie, elle le mène du moins à soupçonner que ce prince est victime de la calomnie.

Prenez garde, seigneur ; vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains :
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un..... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre ;
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affligerois trop, si j'osois achever.

RHAPSODIE. Ce nom que l'on donnoit dans l'antiquité à des morceaux des poèmes d'Homère qui étoient chantés ou simplement récités par des hommes dont c'étoit le métier, et qui se nommoient *Rhapsodes*, est devenu odieux parmi nous, et ne signifie plus qu'une collection de passages, de penseés, d'autorités rassemblées de divers auteurs, et réunies en un seul corps. Ainsi, le *Traité de la Politique* de Juste-Lipse est une *rhapsodie*, dans laquelle il n'y a rien qui appartienne à l'auteur que les particules et les conjonctions.

RHÉTEUR. Nom que les anciens donnoient à

ceux dont la profession étoit de donner des leçons d'éloquence. Les plus illustres rhéteurs parmi les grecs, sont Platon, Aristote, Longin; et parmi les latins, Cicéron et Quintilien.

Parmi les modernes, on distingue Rollin, Gibert, le père Lejay, et depuis eux, Hughes Blair, dont la rhétorique a été traduite de l'anglois en françois.

Nos rhéteurs de lycée prennent aujourd'hui le titre pompeux de professeurs d'éloquence, et l'illustre Rollin ne prenoit que celui de professeur de rhétorique.

RHÉTORIQUE. La *rhétorique* est définie communément, *l'art de bien parler*. C'est la théorie de l'art oratoire : elle est à l'éloquence, ce que la poétique est à la poésie. Le rhéteur prescrit les règles de l'éloquence; l'orateur ou l'homme éloquent fait usage de ces règles pour bien parler.

On divise la *rhétorique* en quatre parties, l'invention, la disposition, l'élocution, et l'action dont la prononciation fait partie. (*Voyez* ces mots à leur lettre).

La *rhétorique* est de toutes les parties de la littérature, celle qui suppose le plus de connoissances et de lumières dans celui qui l'enseigne; le plus de discernement et d'application dans celui qui l'apprend.

Les études de la *rhétorique* ont trois dégrés. Celles de la première classe sont communes à tous les hommes dont on veut former la raison, cultiver l'esprit et polir le langage : elles conviennent également à l'orateur et à l'homme du monde. Celles de la seconde classe, plus propres à l'éloquence, sont communes à l'orateur, au philosophe, à l'historien et au poète; enfin, celles de la troisième classe enseignent espressément les procédés de l'éloquence, et semblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui ne se destinent qu'à la chaire ou au barreau, ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. (*Voyez* ÉLOQUENCE.)

RIDICULE. Dans la comédie, dont il est l'objet, le *ridicule* est un défaut dans le principal personnage, que l'auteur attaque par des railleries, pour le livrer à la risée publique : mais ce défaut, pour être vraiment *ridicule*, ne doit présenter aucune idée de douleur ou de destruction.

Tout *ridicule* suppose une difformité, et cette difformité est une contradiction des pensées, des sentimens, des mœurs, de l'air, de la manière d'agir d'un personnage, avec la nature, avec les lois reçues, avec les usages, avec ce que semble exiger la situation présente de celui en qui se trouve cette difformité.

L'essentiel pour un auteur comique est de bien saisir la vérité du *ridicule*, de le présenter sous les traits naturels qu'il a dans la société, en le tenant dans un juste milieu, et de manière que ceux qui ont ce *ridicule* puissent se reconnoître eux-mêmes à ses tableaux.

La meilleure manière de faire sortir le *comique*, est de faire contraster ce qui est *ridicule* avec ce qui est décent, ou d'opposer un *ridicule* à un autre.

RIME. On nomme ainsi la consonnance des finales des vers.

A l'imitation des Italiens, les languedociens introduisirent la *rime* dans la langue françoise, dans le dixième siècle. Elle commença à se polir sous St-Louis; mais, selon Boileau, elle doit son plus grand lustre à Villon, qui vivoit vers le milieu du 16e siècle.

On distingue deux sortes de *rimes*, les masculines et les féminines. On appelle *rime masculine*, celle des mots dont la finale est une syllabe pleine et sonore, comme *ardeur* et *rondeur; féminine*, celle dont la finale est une syllabe muette, comme *gloire, victoire*. Dans la première, il suffit que les finales soient consonnantes; dans la seconde, la consonnance doit com-

mencer à la pénultième : ainsi *source* et *force* ne riment point.

On distingue encore les *rimes* riches, les *rimes* suivies, les *rimes* croisées, les *rimes* mêlées.

Les *rimes riches* sont celles où la dernière et la pénultième syllabe ont le même son, comme celles-ci : *inouïs*, *éblouïs ;* dans les féminines, la consonnance doit se trouver à l'antépénultième, comme dans *fortune*, *importune*.

Les *rimes suivies* sont celles qui se succèdent deux à deux, deux féminines à deux masculines. On ne place jamais de suite quatre *rimes* ou masculines ou féminines.

Les *rimes croisées* sont celles qui sont interrompues par une *rime* différente : ce qui arrive, lorsque l'on met un vers féminin après un vers masculin, ou deux vers masculins de même *rime* entre deux vers féminins aussi de même *rime*.

L'ode, le rondeau, le sonnet, la ballade ont les *rimes croisées*.

Les *rimes mêlées* sont composées de *rimes* suivies et de *rimes* croisées.

Voici quelques règles pour la *rime* en général.

Première règle. Un mot terminé par une de ces consonnes *s*, *z*, *x*, ne rime point avec un autre mot qui ne finiroit pas par la même lettre, lors

même qu'il rendroit le même son : ainsi *forêt* et *cyprès* ne riment point.

Deuxième règle. Les verbes qui ne sont ni au même temps, ni à la même personne, ni au même nombre, ne riment point ensemble, malgré la consonnance : ainsi, *il donnât* ne rime point avec *il pardonna.*

Troisième règle. On ne permet que dans les poésies d'un genre aisé, de faire rimer deux mots qui ont le même son, mais qui ne sont pas écrits de la même manière, tels que seroient un verbe et un substantif, comme *les forêts, je dirois :* mais dans aucun poème, on ne peut faire rimer deux mots qui ne seroient pas terminés l'un et l'autre par la lettre *r*, comme *plongé* et *berger.*

Quatrième règle. Deux mots dont la dernière syllabe est muette, riment imparfaitement, si la pénultième de l'un est longue et celle de l'autre brève; ainsi, on ne doit pas faire rimer, *homme* et *fantôme, trône* et *couronne.*

Cinquième règle. On ne fait point rimer deux mots dont l'un se termine par un *è* ouvert, et l'autre par un *é* fermé, ou par une syllabe qui a le son de l'*é* fermé : ainsi, il faut éviter de faire rimer *mer* avec *enflammer.*

Sixième règle. Les composés ne riment point avec les primitifs, excepté, lorsqu'il n'y a point de ressemblance dans leur signification : ainsi

mettre et *remettre*, *ami* et *ennemi*, *puissant* et *impuissant* ne riment point; mais bien *donner* et *pardonner*, *courir* et *secourir*, etc.

Septième règle. La *rime* est défectueuse, lorsque la même consonne, qui précède la voyelle finale, se prononce différemment, comme la lettre *l* dans les mots *mouillé* et *révélé*.

Huitième règle. La consonne qui, dans les *rimes*, soit masculines, soit féminines, précède l'*é* fermé, doit être la même, pour que ces *rimes* soient suffisantes : ainsi *parlé* et *consommé* ne riment point.

Neuvième règle. Les monosyllabes, quoiqu'ils commencent par des consonnes différentes, riment ensemble, et même avec des mots de plusieurs syllabes; ainsi, *il ment* rime avec *il sent*, il rime encore avec *passant*, *combattant*, etc.

Dixième règle. Un mot qui a deux significations différentes, peut rimer avec lui-même : ainsi *pas* substantif, rime avec *pas* négation; et *point* substantif, rime avec *point* négation.

Onzième règle. On ne doit jamais placer plus de deux *rimes* masculines ou féminines de suite, dans les pièces régulières.

Douzième règle. Dans les vers libres, on ne doit changer de *rime*, que lorsque le sens est parfait, ou la phrase achevée.

Treizième règle. Le mot qui termine le der-

nier hémistiche d'un vers, ne doit point rimer avec la finale du premier hémistiche du vers suivant; et celle-ci ne peut rimer avec la finale du deuxième hémistiche du vers dont elle termine le premier.

Outre ces règles relatives à la *rime* en général, il en est de particulières à la *rime* masculine et à la féminine.

La règle générale par rapport aux *rimes* masculines, est que la dernière syllabe des deux mots qu'on veut faire rimer ensemble, soit entièrement la même pour le son, et, s'il se peut, pour les lettres, comme *cachet, ricochet; amour, jour; punir, bannir.* Cependant *désir* rime avec *soupir*, *plafond* avec *Cicéron*, *marteau* avec *tableau.*

Au reste, on en apprend sur ce qui concerne la *rime*, beaucoup plus dans les poésies de Boileau, de Racine et de J.-B. Rousseau, que par tous les préceptes de la versification.

Nous finirons cet article en faisant observer aux jeunes poètes, que, quelque difficulté que la *rime* leur oppose, ils ne doivent point se décourager, ni feuilleter le *Dictionnaire des rimes* par Richelet.

La *rime* est une esclave et ne doit qu'obéir :
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue. (B. *art poét.*)

ROMAN. On donne ce nom au récit fictif d'aventures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine. On voit par cette définition en quoi le *roman* diffère de l'histoire. Il diffère du poème épique, en ce qu'au lieu d'une action grande et susceptible de merveilleux, il ne choisit souvent que de petites aventures. D'ailleurs, l'épopée est toujours un ouvrage de poésie, et le roman est écrit en prose.

Il seroit à souhaiter que l'instruction fût toujours le but de ceux qui écrivent des *romans*, et qu'ils imitassent l'immortel auteur du *Télémaque*, Richardson, Fieldind, Lesage, et quelques autres qui ont cherché à inspirer, en amusant, l'amour des bonnes mœurs et de la vertu, par des tableaux simples, naturels et ingénieux des évènemens de la vie.

Si j'avois un ami qui se fût mis en tête d'écrire un *roman*, voici les conseils que je lui donnerois : Il faut que votre intrigue soit neuve et intéressante; que les incidens épisodiques soient assez beaux, pour ne pas faire murmurer le lecteur, en interrompant une narration qui lui plaît; que le dénouement soit amené naturellement et sans machine; que tous les incidens soient vraisemblables; que les caractères se soutiennent jusqu'à la fin; que votre style soit pur et châtié, et toujours proportionné au caractère, à la situation, et à

l'état de la personne qui parle. Surtout, respectez la religion et les mœurs. Si, dans votre intrigue, il entre des actions de mauvais exemples, qu'elles y reçoivent un châtiment qui ôte l'envie de les imiter.

Ce ne sont pas là les conseils que suivent la plupart des romanciers de notre temps, dont les productions inondent la littérature, et dont l'ignorance de la langue dans laquelle ils écrivent, est le moindre défaut.

ROMANCE. Chanson qui renferme une historiette amoureuse. La simplicité, le naturel, la naïveté des tours, caractérisent principalement les *romances*; et l'on doit y prendre le ton de l'histoire qui en fait le sujet: si un berger en est le héros, elle doit avoir une tournure villageoise; si l'histoire qu'elle raconte est du vieux temps, les vers et le ton général de la pièce doivent présenter un air de vieillesse.

RONDEAU (LE) est un petit poème d'un caractère ingénu, badin et naïf; ce qui a fait dire à Boileau :

Le *rondeau*, né gaulois, a la naïveté.

Il est composé de treize vers, partagés en trois strophes inégales, sur deux rimes, dont huit mas-

culines et cinq féminines, ou cinq masculines et huit féminines.

Les deux ou trois premiers mots du premier vers de la première strophe servent de refrain, et doivent se trouver à la fin des deux strophes suivantes. Il y a outre cela un repos nécessaire après le cinquième vers.

L'art consiste à donner aux vers de chaque strophe un air original et naturel, qui empêche qu'ils ne paroissent faits exprès pour le refrain, auquel ils doivent se rapporter comme par hasard.

La troisième strophe doit être égale à la première, et pour le nombre des vers, et pour la disposition des rimes. La deuxième inégale aux deux autres, ne contient jamais que trois vers, et le refrain qui n'est pas compté pour un vers.

Les vers de huit et de dix syllabes sont presque les seuls qui conviennent au *rondeau*. Le vrai tour de ce poëme a été trouvé par Villon, Marot et St.-Gelais. Lafontaine, madame Deshoulières et J.-B. Rousseau ont été les derniers qui l'aient bien saisi.

Un exemple éclaircira ce que nous venons de dire touchant le *rondeau*. Celui qu'on va lire est de Voiture; il est dirigé contre un frondeur.

En bon françois, politique et dévot,
Vous discourez plus grave qu'un magot.

Votre chagrin de tout se formalise ;
Et l'on diroit que la France et l'Eglise
Tournent sur vous, comme sur leur pivot.
A tout propos, vous faites le bigot,
Pleurant nos maux avecque maiut sanglot :
Et votre cœur espagnol se déguise
En bon françois.

Laissez l'Etat, et n'en dites plus mot :
Il est pourvu d'un très-bon matelot ;
Car, s'il vous faut parler avec franchise,
Quoique sur tout votre esprit subtilise,
On vous connoît et vous n'êtes qu'un sot,
En bon françois.

Le *rondeau* est encore un de ces poèmes négligés par nos jeunes poètes, à cause des difficultés qu'ils présentent, et de la contrainte qui en est inséparable. Ils ont plutôt fait un poème de cinq cents vers alexandrins, voire même un poème épique. Cependant, il est plus que vraisemblable que les grands poètes du dix-septième siècle avoient commencé par composer des sonnets, des rondeaux, etc.

S

SARCASME. Ce mot signifie une espèce d'ironie piquante et cruelle, qui tombe ordinairement sur un sujet ou foible, ou malheureux, ou qui est dans l'impuissance de se venger. Tel est le discours insultant des Juifs à Jésus crucifié : « Eh » bien ! toi qui détruis le temple de Dieu, et qui » le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même ; » si tu es le fils de Dieu, descends de la croix. » Telles sont encore ces paroles blasphématoires qu'Athalie, dans la tragédie de Racine qui porte ce nom, adresse à Josabeth :

Ce Dieu depuis long-temps, votre unique réfuge,
Que deviendra l'effet de ses prédictions?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Cet enfant de David, votre espoir, votre attente.
(ATH. *act. II*, *sc.* 7.)

Si la simple ironie doit être employée sobrement, le *sarcasme* qui en est l'espèce la plus odieuse, et qui ne peut convenir qu'à un personnage d'une barbarie outrée, ou d'une bassesse abjecte, ou emporté par une fureur aveugle, ne doit montrer que très-rarement sa face hideuse.

SATIRE (LA) est un poème dans lequel on attaque directement et sans détour quelque vice ou quelque ridicule digne de blâme.

Lucile, poète latin, lui donna la forme qu'elle a dans Horace, Perse et Juvénal. Il attaqua les vices des grands; Horace fronda les vices en général, et les ridicules en particulier, jusqu'à nommer ou à faire connoître par leurs charges et leurs emplois, des personnes vivantes et même considérables. Juvénal, emporté par son indignation, ne respecta pas même l'empereur Domitien, et cette imprudence le fit exiler à l'âge de quatre-vingts ans, sur les frontières de l'Egypte et de la Lybie. Perse répandit sur Néron des torrens de fiel; mais sans doute ses *satires* ne furent publiées qu'après la mort de cet empereur.

Parmi les poètes françois qui se sont livrés à la *satire*, Régnier et Despréaux se sont surtout distingués. Le premier n'a point attaqué de gens en place; mais ses écrits trop cyniques doivent être redoutés des chastes lecteurs. Le second, qui vécut long-temps avec la réputation de satirique, fut plus retenu que Régnier : son plan de *satire* étoit d'attaquer les vices en général et les mauvais poètes en particulier.

Les vers de Boileau sont travaillés, forts, harmonieux, pleins de choses : tout y est fait avec un soin extrême ; ses expressions sont justes,

claires, souvent riches et hardies ; il ne s'y trouve aucun vide ni rien de superflu. Ce grand poète nous donne une juste idée de la *satire* dans les vers suivans :

La *satire* en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
Elle seule bravant l'orgueil et l'injustice,
Va, jusques sous le dais, faire pâlir le vice;
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raison des attentats d'un sot.

(*art poét.*)

La *satire* est composée, comme tous les autres genres de poésie, de deux parties, qui ont par rapport à elle un caractère particulier ; ce sont les pensées et le style. Les pensées doivent frapper par leur vérité. Comme il s'agit d'instruire, il faut que les préceptes que donne la *satire* soient lumineux, et dégagés d'expressions trop métaphoriques, d'allégories trop recherchées, ou poussées trop loin. Les pensées doivent non seulement être vraies, mais encore vives, quoique suivies; pleines de sel et épigrammatiques, quoique naturelles et peu enveloppées; fortes, quoique naïves et sans apprêt. Il faut encore qu'elles soient enchaînées, qu'elles se fortifient mutuel-

lement, et qu'elles aient toute la solidité du raisonnement, sans en avoir la forme.

Comme le style de la *satire* est le plus conforme au style ordinaire, il doit être simple, aisé, de manière qu'il paroisse avoir été plutôt dicté par la nature, que poli par les soins de l'art. Le style aisé de la comédie lui convient le mieux, il faut observer néanmoins qu'il exige une versification exacte, et que l'on ne se sert que du vers alexandrin dans la *satire*.

La forme de ce poème est assez indifférente par elle-même : tantôt, elle est épique, tantôt dramatique, mais le plus souvent didactique. Quelquefois, elle porte le nom de *discours*, et quelquefois celui d'*épître*. Toutes ces formes ne font rien au fond ; c'est toujours *satire*, dès que c'est l'esprit d'invectives qui l'a dictée.

SCÈNE. Ce mot signifie ou le théâtre, le lieu sur lequel les pièces dramatiques sont représentées, ou les décorations du théâtre, ou l'endroit dans lequel le poète suppose que l'action s'est passée, on enfin une division du poème dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur.

Le mot *scène*, consacré au théâtre par les modernes, est pris dans les deux derniers sens ; et signifie proprement le lieu de l'action, et les dif-

férentes parties d'un acte où l'on voit agir les acteurs. Nous ne parlons ici que des *scènes* considérées comme divisions d'actes.

Un acte a, de même que l'action dont il fait partie, son commencement, son milieu, et sa fin : ces divisions sont distribuées entre les acteurs, dont les uns ordonnent, les autres conseillent, les autres exécutent dans les différentes *scènes*, qui doivent être liées de manière que l'on sache pourquoi un acteur entre, et pourquoi l'autre sort.

Les *scènes* doivent être si bien liées entre elles, qu'elles paroissent ne faire qu'un seul et même tout. Il est nécessaire qu'elles tiennent au reste de l'ouvrage, et qu'on ne puisse les en séparer, sans le rompre et le détruire entièrement.

Tout le mérite des *scènes* dépend de l'entrée et de la sortie des acteurs, et de l'à-propos avec lequel cela s'exécute. « Toutes les fois qu'un ac-
» teur entre ou sort, dit Voltaire, l'art exige que
» le spectateur soit instruit des motifs qui l'y dé-
» terminent. » Quand il n'a point de motif déterminé, il faut qu'il se garde bien de dire, *je sors*, de peur que le spectateur ne lui demande, *pourquoi sortez-vous?*

SCIENCES. Les belles-lettres prêtent des charmes aux *sciences*, et celles-ci sont nécessaires à

la perfection des belles-lettres. Les vérités les plus abstraites deviennent sensibles par la netteté de la diction, et plaisent par les images riantes et les tours ingénieux dont on se sert pour les présenter à l'esprit. Pour que les belles-lettres soient florissantes et offrent à ceux qui les cultivent une nourriture solide, il est nécessaire que l'esprit philosophique, qui est le résultat de la science, donne le ton aux ouvrages qu'ils composent. C'est l'obligation que nous avons aux savans du dix-huitième siècle, d'avoir introduit dans le champ de la littérature, les fruits de la science au milieu des fleurs qu'elle cultive.

SÉCHERESSE DU STYLE (LA) est opposée à l'abondance du style. Ce défaut vient ou de l'auteur ou du sujet : il vient de l'auteur, quand celui-ci doué d'un esprit ou peu pénétrant ou timide, ne peut approfondir un sujet, ou craint la peine qu'il y auroit à en tirer toutes les idées qu'il renferme. La *sécheresse* vient du sujet, lorsqu'il ne présente à l'esprit rien sur quoi il puisse s'exercer avec avantage. Il est pourtant des écrivains qui, non rebutés des difficultés de la matière qu'ils ont choisie, cherchent par toutes sortes de moyens à en vaincre la résistance, en accumulant autour de l'idée principale, d'autres idées qui ont

peu de connexion ou d'analogie avec cette idée. Tous leurs efforts consistent alors à imaginer des rapports qui lient ces idées entr'elles : ce qui donne au style un air de contrainte et de peine non moins désagréable que la *sécheresse.*

SENS. Ce mot qui appartient à la grammaire, mais qui, aussi, se rapporte à la rhétorique, signifie à peu près la même chose que *signification* ou *acception*. Nous disons *à peu près la même chose*, parce que la *signification* ou l'*acception* est d'un mot, et que le *sens* est plutôt d'une phrase. Mais, sans nous arrêter à cette distinction qui est plus métaphysique que littéraire, il importe de faire connoître les différentes espèces de *sens* des mots et des phrases.

On distingue un *sens* absolu, un *sens* relatif, un *sens* adapté, un *sens* collectif, un *sens* distributif, un *sens* composé, un *sens* divisé, un *sens* déterminé, un *sens* indéterminé, un *sens* équivoque, un *sens* littéral, un *sens* spirituel, un *sens* propre et un *sens* figuré.

Le *sens* absolu est celui d'un mot ou d'une phrase qui exprime une chose, considérée en elle-même et sans aucun rapport à une autre. Le *sens* relatif, au contraire, est celui d'un mot qui exprime une chose en rapport avec une autre. *Le*

soleil est lumineux, voilà un *sens* absolu ; *le soleil est plus grand que la terre*, voilà un *sens* relatif.

Le *sens* adapté est celui d'un mot ou d'une phrase que l'on emprunte de quelque auteur ou sacré ou profane, pour en faire l'application à un sujet dont le *sens* littéral est différent de celui que ce mot ou cette phrase exprime.

Le *sens* collectif ou général est celui d'un mot qui exprime un assemblage de plusieurs choses de la même espèce ; le *sens* distributif ou particulier, au contraire, est celui d'un mot qui n'exprime qu'une ou plusieurs parties de cet assemblage.

Le *sens* composé est celui d'un mot qui pour signifier a besoin d'une explication à l'aide d'une idée qui l'empêche d'avoir un sens absolu. Dans cette phrase, *les pécheurs seront punis*, le mot *pécheurs* est pris dans un sens composé, parce qu'il n'y aura de punis que les pécheurs qui ne se seront pas convertis.

Le *sens* divisé est celui d'un mot qui exprime une idée qui a besoin, pour être comprise, d'être séparée de celle qui est renfermée dans le mot suivant, et qui formeroit avec la précédente une contradiction. Dans cette phrase, *les aveugles voient*, *les boiteux marchent*, les mots *aveugles* et *boiteux* sont pris dans le *sens* divisé.

Le *sens* déterminé est celui d'un mot ou d'une phrase qui présente une idée juste et précise : le

sens indéterminé est au contraire celui d'un mot ou d'une phrase qui marque une idée vague et générale qui ne tombe sur aucun objet particulier ou défini.

Le *sens* équivoque est celui d'un mot ou d'une phrase à double entente. C'est celui de la plupart des jeux-de-mots.

Le *sens* littéral est celui qui se présente naturellement à l'esprit. Le *sens* spirituel est caché sous le *sens* littéral. Dans la fable et l'allégorie, il est facile de les distinguer l'un de l'autre.

Le *sens* propre est la première signification d'un mot. Le *sens* figuré est celui d'un mot que l'on a détourné du *sens* propre pour lui en donner un autre. Dans cette phrase, la *lumière du soleil*, le mot *lumière* est pris au *sens* propre : dans celle-ci, *la lumière de l'esprit*, il est pris au *sens* figuré. Les mots les plus communs et qui reviennent le plus souvent dans le discours, sont ceux qui sont le plus souvent employés dans le *sens* figuré.

SENTENCE (LA) est une pensée morale, universellement vraie, exprimée en peu de mots, et qui détachée du tout dont elle fait partie, ne laisse pas d'être comprise et approuvée. Telle est celle-ci :

L'opprobre avilit l'ame et flétrit le courage. (VOLT.)

Les *sentences* font un bel effet dans une histoire, dans un roman, dans un ouvrage d'éloquence, quand elles naissent du sujet, qu'elles sont vraies, courtes, et qu'on n'y remarque aucun air de prétention : mais ce sont des défauts dans les pièces de théâtre dont elles refroidissent l'action.

On peut mettre au nombre des *sentences* toutes les expressions qui, en peu de paroles, renferment un grand sens. Il y a des *sentences* dont le sens fait la beauté, et d'autres dont le prix consiste dans le tour de l'expression.

SERMENT. En style oratoire, ce mot désigne une figure de pensée, pleine de mouvement, qui consiste à ajouter à une affirmation des circonstances extraordinaires, dont l'effet est d'en établir la vérité d'une manière incontestable ou éclatante. C'est une énergie empruntée et de pur appareil, qui dépend entièrement du goût de celui qui parle.

C'est ainsi que dans sa première églogue, Virgile, sous le nom de Tytire, voue au Dieu qui a fait son bonheur, et qui est l'Empereur Auguste, une reconnoissance éternelle. Nous rapporterons ici la traduction en vers de ce morceau, par Gresset :

Le cerf, d'un vol hardi, traversera les airs ;
Les habitans des eaux fuiront dans les déserts ;

La Saône s'ira joindre aux ondes de l'Euphrate,
Avant qu'un lâche oubli me fasse une ame ingrate.

SILENCE. Le *silence* est quelquefois plus expressif que les paroles. Il est, dans l'art oratoire, certaines passions qui ne peuvent bien se rendre, que lorsque l'orateur semblant n'avoir aucun terme pour les peindre, se tait, et laisse deviner aux auditeurs ce qui se passe dans son ame.

Depuis quelque temps, certains auteurs affectent des *silences* dans leurs ouvrages, qu'ils marquent par des points. Une telle affectation, qui peut avoir pour principe l'impuissance de continuer la phrase qu'ils ont commencée, soit parce que leur idée est incomplette, soit parce que les expressions leur manquent; une telle affectation, disons-nous, jette de l'obscurité dans le discours et détruit la liaison de ce qui suit avec ce qui précède. Le moyen de connoître si un *silence* est affecté ou non, c'est de voir si l'auteur, ou ceux qu'il fait parler, sont assez animés pour être autorisés à taire des choses qu'ils devroient dire étant de sang-froid, ou si le sujet renferme quelques circonstances dont la nature exige que l'on se contente de les remplacer par des points.

SIMILITUDE. Figure de pensée qui consiste à éclaircir une chose ou une idée par les rapports qu'elle a avec une autre.

C'est une figure familière aux poètes, et convenable au style poétique, parce que, de même que la métaphore avec laquelle elle a beaucoup de ressemblance, elle est propre à fournir des images. Entre tant de belles *similitudes* que l'on trouve dans nos orateurs et dans nos poètes, en voici un exemple qui charme par sa noble simplicité : elle est tirée de la paraphrase du premier psaume de David, par M. Godeau :

> Comme sur le bord des ruisseaux
> Un grand arbre planté des mains de la nature,
> Malgré le chaud brûlant conserve sa verdure,
> Et de fruits tous les ans enrichit ses rameaux :
> Ainsi cet homme heureux fleurira dans le monde ;
> Il ne trouvera rien qui trouble ses plaisirs,
> Et qui constamment ne réponde
> A ses nobles projets, à ses justes désirs.

La *similitude* doit être tirée d'objets plus connus que celui que l'on se propose de faire mieux connoître ; d'objets qui puissent présenter à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant, de noble ; d'objets par conséquent, qui ne présentent à l'esprit ou ne réveillent aucune idée basse, abjecte, dégoûtante, ou même trop triviale. (*Voyez* COMPARAISON.)

SIMPLE. On donne ce nom à un des trois genres d'éloquence, dont les deux premiers sont

le sublime et le tempéré ; on le donne aussi au style que l'orateur emploie pour instruire et prouver. Nous avons déjà dit que les sujets graves et sérieux doivent être traités avec le style *simple*. C'est aussi celui avec lequel on doit écrire l'histoire.

SIMPLICITÉ. Dans l'éloquence et la poésie, c'est une manière de s'exprimer, correcte, facile, naturelle, dépourvue d'ornemens, et où l'art ne se montre point.

La *simplicité* d'expression n'ôte rien à la grandeur des pensées, et sous sa modeste enveloppe elle peut renfermer des beautés vraiment sublimes. Voici un exemple de cette noble *simplicité*, tiré d'une paraphrase du psaume CXLV, par Malherbe :

En vain, pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des rois, tout le temps de nos vies,
A souffrir des mépris, à ployer les genoux :
Ce qu'ils peuvent n'est rien ; ils sont ce que nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

Quoi de plus simple que ces expressions, où l'on ne trouve aucune métaphore ou autre figure ; et cependant quelle belle pensée elles renferment !

La bassesse est l'écueil de la *simplicité*. Pour

éviter ce défaut dans lequel il est très-aisé de tomber, lorsqu'on cherche à être simple dans le style, il faut posséder parfaitement la langue dans laquelle on écrit, afin de n'employer que des termes et des tours qui soient avoués des personnes qui ont un goût pur et délicat.

SITUATION. Ce mot est d'usage en poésie, pour exprimer un moment de l'action de l'épopée ou du drame, où, de la seule position des personnages, résulte pour les spectateurs un saisissement de crainte ou de pitié, si la *situation* est tragique ; de curiosité, d'impatience, ou d'une maligne joie, dans le comique.

La *situation* tragique est tantôt un détroit dans lequel l'acteur se trouve comme entre deux écueils ou sur le bord de deux abîmes ; telle est dans *Héraclius*, celle de Phocas, lorsqu'entre son fils et son ennemi il ne peut discerner l'un de l'autre : tantôt, elle ressemble à celle d'un vaisseau battu par deux vents opposés ; c'est le choc de deux passions ou de deux puissans intérêts ; tel est dans Agamemnon, le combat de l'ambition et de la nature, de la tendresse et de l'orgueil : tantôt c'est un simple danger, mais terrible, inconnu à celui qui en est menacé ; telle est la *situation* de Britannicus, lorsqu'il se confie à Narcisse : tantôt, c'est un danger affreux, connu du per-

sonnage, qui n'a aucun espoir d'y échapper; telle est la *situation* d'Andromaque menacée de perdre son fils.

Dans le comique, les *situations* sont les momens de l'action, qui mettent le plus en évidence le ridicule du personnage que l'on veut jouer. Les scènes de Molière nous offrent une foule de ces *situations*; et ces exemples sont la preuve que le comique de *situation* est presque indépendant des détails et du style.

Le premier soin du poète dramatique, doit donc être de former son intrigue de *situations* touchantes ou plaisantes, par elles-mêmes, selon le genre qu'il embrasse. C'est là ce qui donne vraiment de l'intérêt à une pièce de théâtre, et ce qui fait qu'après l'avoir vu représenter cent fois, on veut la voir encore.

Il ne suffit pas d'inventer des *situations*, il faut encore savoir les amener, les développer, les graduer, les lier les unes aux autres, et les dissoudre, si l'on peut s'exprimer ainsi, c'est-à-dire, en faire sortir le personnage, par des moyens naturels, ou qui ne soient pas trop imprévus.

SOMMAIRE. On appelle ainsi un abrégé fort court du sujet qui est traité dans un ouvrage; l'exposé indicatif de la matière d'un livre, d'un chapitre, d'un chant, etc. Cet exposé est fort

utile au lecteur, surtout lorsque les livres ou les chapitres d'un ouvrage sont un peu longs, et que cet ouvrage est historique.

Les *sommaires* que l'on place en tête des chapitres de la plupart des romans modernes, ne sont que des énigmes que l'on ne peut deviner qu'après avoir lu le chapitre dont ils devoient faire connoître le contenu : ce qui est une affectation, souvent fort défavorable à l'ouvrage.

SONNET. Le *sonnet* est un petit poème composé de quatorze vers, qui doivent être séparés en deux quatrains et deux tercets, chacun, avec un sens complet et différent, quoique l'ensemble du *sonnet* ne doive en avoir qu'un ; d'où résulte un repos marqué après le quatrième, le huitième et le onzième vers.

Dans un *sonnet* régulier, les deux quatrains ne doivent avoir que deux rimes, placées de la même manière dans chacun ; le premier tercet commence par deux rimes semblables, et ceux qui veulent l'accomplissement rigoureux des règles de ce poème, exigent que le troisième vers de ce tercet rime avec le second du suivant ; ils veulent encore, si le *sonnet* commence par une rime masculine, qu'il finisse par une féminine.

C'est ce mécanisme rigoureux du *sonnet* qui fait que la moindre négligence y passe pour un

crime, qui a fait dire au législateur du Parnasse françois :

Un *sonnet*, sans défaut, vaut seul un long poème.
(BOIL. *art poét.*)

Voici un exemple d'un *sonnet* régulier de la façon même de Boileau.

Nourri dès le berceau, près de la jeune Otrante,
Et non moins par le cœur que par le sang lié,
A ses jeux innocens enfant associé,
Je goûtois les douceurs d'une amitié charmante.

Quand un faux Esculape, à cervelle ignorante,
A la fin d'un long mal vainement pallié,
Rompant de ses beaux jours le fil trop délié,
Pour jamais me ravit mon aimable parente.

O ! qu'un si rude coup me fit verser de pleurs !
Bientôt, la plume en main, signalant mes douleurs,
Je demandai raison d'un acte si perfide :

Oui, j'en fis dès quinze ans ma plainte à l'univers ;
Et l'ardeur de venger ce barbare homicide,
Fut le premier démon qui m'inspira des vers.

Tout le monde connoît le fameux *sonnet* de Desbarreaux, qui commence ainsi :

Grand Dieu, tes jugemens sont remplis d'équité, etc.

Les sentimens en sont fort beaux ; mais, outre une faute grammaticale, il en offre une autre contre les règles du *sonnet*, en ce que la première et la dernière rime sont masculines.

STANCE. On nomme ainsi une période poétique, un nombre déterminé de vers, qui renferment un sens complet, et se terminent par un repos.

Une loi essentielle est de ne point enjamber d'une *stance* à l'autre, et de régler les vers de manière que celui par lequel finit une *stance*, ne rime point avec le premier vers de la suivante.

On peut diviser les *stances* en celles de nombre pair, et en celles de nombre impair : les premières sont composées de quatre, de six, de huit et de dix vers, nombre qu'elles ne doivent point excéder. Celles de nombre impair sont de cinq, sept, ou neuf vers, et alors elles doivent avoir trois rimes semblables.

Dans les *stances* de nombre pair, on peut employer toutes sortes de mesures, et entremêler les rimes, comme on le juge à propos. La manière la plus ordinaire est d'entremêler les vers alexandrins, et ceux de huit syllabes.

On entremêle les rimes, ou en faisant rimer le premier vers avec le troisième, et le second avec le quatrième, comme dans l'exemple suivant :

Un favori superbe, enflé de son mérite,
Ne voit point ses défauts dans le miroir d'autrui,
Et ne peut rien sentir que l'odeur favorite
De l'encens fastueux qui brûle devant lui.

Les *stances* de six vers peuvent être variées

dans leur mesure de cinq ou six manières différentes, toutes harmonieuses, selon que les grands et les petits vers y sont entremêlés ainsi que la rime.

Les *stances* de huit vers ne sont à proprement parler que deux quatrains unis, soit que les vers aient tous la même mesure, soit qu'on les entremêle indifféremment.

Les *stances* de dix vers peuvent être composées de vers de huit syllabes, rangés dans cet ordre: le premier répond au troisième, et le second au quatrième; le cinquième et le sixième riment ensemble. Rien n'est plus harmonieux que cette mesure, qui convient parfaitement au genre lyrique.

Dans les *stances* de nombre impair, dont on ne distingue que trois espèces, il faut nécessairement mettre trois rimes semblables, qu'on ne doit néanmoins jamais placer de suite. Dans celles de neuf vers, il doit y avoir un repos au quatrième vers, ainsi que dans celles de sept vers; mais dans celles-ci, il est indifférent que le repos se trouve à la fin du troisième ou du quatrième, pourvu que ce repos qui est nécessaire, existe.

Les *stances* ont été introduites dans la poésie françoise, sous Henri III, en 1580, par le poète Lingendes.

Stance vient du mot italien *stanza*, qui signifie *demeure*, *repos*.

STROPHE. Ce mot dérivé du grec signifie l'ensemble d'un nombre déterminé de vers de la même mesure, ou de mesures différentes, disposés dans un ordre réglé, et faisant partie d'une pièce de vers, composée de pareils ensembles qui se succèdent.

Les règles des *stances* conviennent de toutes manières aux *strophes*.

STYLE. Ce mot signifie une manière d'exprimer ses pensées de vive voix ou par écrit, en choisissant et en arrangeant les mots, selon les règles de l'harmonie et du nombre, et relativement à l'élévation ou à la simplicité du sujet.

Dans son origine, le *style* étoit l'instrument dont les anciens se servoient, comme d'une aiguille, pour écrire sur des tablettes, enduites de cire. Aujourd'hui, il se prend pour le ton, la manière, la couleur qui règne dans un ouvrage, ou dans quelques-unes de ses parties.

On distingue trois sortes de *style*, le sublime, le moyen ou tempéré, et le simple.

Le *style sublime* est un ton élevé qui répond à un sujet élevé. Le *style tempéré* est un ton qui tient le milieu entre le sublime et le simple. Les ornemens de l'élocution font son partage. Le *style simple* est un ton naturel, facile et dépourvu d'éclat et d'ornement. Les grandes figures com-

posent le premier ; les figures agréables et douces entrent dans le second ; et celles qui sont indispensables pour rendre les idées, sont seules admises dans le troisième.

Le *style sublime* fait régner la noblesse, la dignité, la majesté dans un ouvrage. Le *tempéré* embellit et lui donne des graces ; c'est celui des éloges, des panégyriques, et en général de tous les discours du genre démonstratif. Le *simple* s'emploie dans les entretiens familiers, dans les lettres, dans les fables. Il doit être pur, clair, sans ornement, du moins apparent.

Ces trois sortes de *styles* se trouvent souvent dans un même ouvrage, parce que le sujet s'élevant et s'abaissant, le *style* qu'il porte, pour ainsi dire, doit s'élever et s'abaisser en même temps.

Comme l'on écrit en vers et en prose, il faut encore distinguer deux espèces de *styles*, celui qu'on nomme poétique, et celui de la prose.

Chaque genre de poésie a son *style*. La force, l'élégance, l'harmonie et le coloris conviennent au *style* du poème épique ; la conformité avec l'état, la condition et les passions des personnages caractérise surtout le *style* du poème dramatique. Dans la tragédie, il doit être élevé, fort, pathétique, vif, rapide : dans la comédie, il doit être simple, familier, mais jamais bas et trivial :

dans la poésie lyrique, le *style* s'élève comme un trait de flamme; il respire l'enthousiasme; les images en sont sublimes; les sentimens pleins de feu; les termes riches, hardis; les sons harmonieux; les figures éclatantes, audacieuses, et les tours remplis de force et hors de la marche commune du discours: dans la poésie pastorale, la douceur, la simplicité, la naïveté, les graces sans apprêt, la fraîcheur forment son caractère, qui dans l'apologue se compose du naturel, de la naïveté, d'une familiarité fine et délicate.

Dans la prose, le *style* est ou périodique ou coupé : le *style* périodique est celui où plusieurs phrases sont liées les unes aux autres, soit par le sens même, soit par des conjonctions.

Le *style* coupé est celui où toutes les phrases sont indépendantes les unes des autres, et sans autres liaisons que celles qu'y place la pensée. Le premier est plus harmonieux, et soutient mieux l'attention de l'auditeur ou du lecteur; et le second a plus de vivacité et d'éclat.

Comme chaque espèce de poème, chaque ouvrage en prose a le *style* qui lui est propre.

Le *style* d'un discours oratoire exige un arrangement choisi de pensées et d'expressions, conformes au sujet que l'on doit traiter. Cet arrangement comprend toutes les espèces de fi-

gures, et toutes les combinaisons qui peuvent produire l'harmonie et les nombres.

Le *style* de l'histoire, ou historique, doit être clair, simple, rapide, et proportionné au sujet. Celui d'une histoire générale doit être plus périodique et plus nombreux, que celui d'une histoire particulière.

Le *style* des lettres, ou épistolaire, est une familiarité noble, la simplicité, la précision, une négligence qui plaît, une espèce d'abandon. Ce *style* néanmoins admet toutes les figures de mots ou de pensées, mais à sa manière, c'est-à-dire, sans aucune prétention ou affectation. Si dans une lettre on traite quelque sujet un peu relevé, tel qu'une question de philosophie ou d'histoire, le *style* s'élève comme le sujet, mais il doit être différent de celui du savant ou du philosophe qui ne se permet aucune négligence, et s'asservit à la plus rigoureuse exactitude.

Nous pourrions encore distinguer le *style* des sciences, et lui donner pour qualités essentielles, la clarté, la correction, la précision, la simplicité; et pour qualités accessoires, la grace, une sorte d'enjouement, la facilité, et la liberté de faire usage de certaines figures qui délassent l'entendement, en affectant l'imagination d'une manière tempérée de vivacité et de douceur.

La manière la plus certaine de se former le *style*, c'est-à-dire, d'apprendre à écrire convenablement, sur toutes sortes de sujets; c'est de lire les ouvrages des écrivains de l'antiquité, et ceux des modernes, qui sont reconnus pour modèles dans l'art d'écrire: mais cette lecture ne doit point être semblable à celle d'un roman ou d'une pièce de vers; c'est une lecture fréquente, réfléchie, approfondie, accompagnée d'observations, de notes, et d'une certaine habitude à imiter ce qu'on a lu, qui donne à la longue à l'élocution la facilité, la propriété, la convenance, et ce caractère distinctif des ouvrages des bons auteurs.

SUBJECTION. C'est une figure de pensée qui consiste dans une suite de propositions qui tendent au même but, qui est de convaincre, et dont chacune est suivie d'une proposition qui lui sert ou de réponse, ou de développement, ou d'application, ou de conséquence, etc.

L'exemple suivant, tiré d'une épigramme de J.-B. Rousseau, fera comprendre cette définition de la *subjection*, qui a lieu par interrogation, ou de toute autre manière.

Est-on héros, pour avoir mis aux chaînes
Un peuple ou deux? Tibère eut cet honneur.

Est-on héros, en signalant ses haines
Par la vengeance? Octave eut ce bonheur.
Est-on héros, en régnant par la peur?
Séjan fit tout trembler, jusqu'à son maître.
Mais de son ire éteindre le salpêtre,
Savoir se vaincre, et réprimer les flots
De son orgueil, c'est ce que j'appelle être
Grand par soi-même; et voilà mon héros.

SUBLIME (LE) est, selon la description que Boileau en donne, une certaine force de discours propre à élever et à ravir l'ame, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif, animé de l'expression. Une de ces trois choses séparément considérées fait le *sublime:* réunies, elles font le parfait *sublime*.

Il y a deux sortes de *sublimes*, celui des images et celui des sentimens. Des exemples donneront une idée plus juste que les définitions, de l'un et de l'autre *sublimes*.

Les peintures que Racine a tracées de la grandeur de Dieu sont *sublimes;* en voici une imitée de l'Ecriture-Sainte :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre :
Pareil au cèdre, il cachoit dans les cieux
Son front audacieux :

Il sembloit à son gré gouverner le tonnerre,
Fouler aux pieds ses ennemis vaincus;
Je n'ai fait que passer, il n'étoit déjà plus.
(*Esther, act. V, sc.* 6.)

Voilà des images *sublimes ;* mais celle qu'offre le dernier vers, quoiqu'exprimée avec simplicité, l'emporte sur les autres.

Auguste, ayant découvert la conjuration que Cinna avoit formée contre sa vie, et l'ayant convaincu de cette trahison, lui dit:

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

Une femme qui avoit assisté au combat des trois Horaces contre les trois Curiaces, mais qui n'en avoit point vu la fin, vient annoncer au vieil Horace, que deux de ses fils avoient été tués, et que le troisième, se voyant hors d'état de résister contre trois, avoit pris la fuite. Le père se montre alors outré de la lâcheté de son fils, en présence de sa fille Julie ; celle-ci lui dit :

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

Il répond :

Qu'il mourût.

Voilà des sentimens *sublimes*. Dans le premier exemple, Auguste s'élève au-dessus de la vengeance ; et dans le second, le vieil Horace s'élève au-dessus de la tendresse paternelle.

Il faut lire et relire la Bible, Homère, Corneille et Racine, si l'on veut bien connoître ce que c'est que le *sublime.*

Le mot *sublime* sert encore à désigner le genre de style qui répond aux grands objets, à l'essor le plus élevé des sentimens et des idées. Que l'expression réponde à la hauteur de la pensée, elle en a la sublimité. Si l'on suppose aux pensées un haut dégré d'élévation, et que l'expression soit juste, le style est *sublime.* Si le mot le plus simple est aussi le plus clair et le plus sensible, le *sublime* du style sera dans la simplicité. Si le terme figuré embrasse mieux l'idée, et la présente plus vivement, le *sublime* sera dans l'image. « *Tout étoit Dieu, excepté Dieu même,* dit Bossuet en parlant de la multitude des dieux du paganisme; voilà le *sublime* dans le simple. *L'univers alloit s'enfonçant dans les ténèbres de l'idolâtrie*, dit le même Bossuet, voilà le *sublime* dans le figuré.

SUJET. Ce mot signifie la matière traitée dans un ouvrage.

Un *sujet* est ou ancien ou nouveau : s'il est ancien, c'est-à-dire, s'il a déjà été traité, l'auteur qui s'en empare, doit y ajouter de nouvelles vues, le considérer sous les rapports qui n'ont pas encore été saisis, en tirer de nouvelles réflexions, et le

présenter avec des expressions et des tours qui lui donnent un air de nouveauté, qu'il soit ou fabuleux, ou historique, ou dramatique, ou philosophique. S'il est nouveau, l'auteur doit l'approfondir avec soin, en bien examiner tous les rapports et tous les accessoires ; s'assurer s'il est intéressant ou non, s'il est vrai ou faux, de quelle sorte de style il est susceptible, et le traiter en homme qui possède l'art de penser et l'art d'écrire, de peur de se laisser surpasser par ceux qui écriront après lui sur le même sujet.

SUSPENSION. C'est le nom d'une figure de pensée qui consiste à tenir comme suspendue, l'attention des personnes à qui l'on parle, pour les surprendre ensuite par quelque chose qu'elles n'attendoient pas, ou qu'elles n'avoient pas même lieu d'attendre.

La reine d'Angleterre, Henriette-Marie, pénétrée de religion, surtout dans ses dernières années, remercioit Dieu humblement de deux grandes graces, dit Bossuet : *L'une de l'avoir fait chrétienne ; l'autre....., messieurs, qu'attendez-vous? peut-être d'avoir rétabli les affaires du roi son fils? Non : c'est de l'avoir fait reine malheureuse.* On sent combien le tour suspensif réveille ici l'attention, et contribue à faire naître dans les cœurs la surprise et l'admiration.

La *suspension* est une figure d'un grand éclat, et conséquemment elle doit être d'un usage rare, et employée seulement lorsqu'on veut piquer vivement la curiosité par des choses inattendues.

SYLLEPSE. Figure de mot qui consiste à prendre un mot dans une même phrase, en deux sens différens, l'un propre, et l'autre figuré, comme dans les vers de l'*Andromaque* de Racine, où Pyrrhus, fils d'Achille, s'exprime en ces termes (*act. V*):

> Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :
> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> *Brulé* de plus de feux que je n'en allumai.

Brûlé est au propre, par rapport aux feux que Pyrrhus alluma dans la ville de Troie; et au figuré, par rapport à la passion violente que Pyrrhus ressentoit pour Andromaque.

On voit par cet exemple que la *syllepse* est une espèce de jeu-de-mots, et qu'il faut, en conséquence, en user avec beaucoup de circonspection.

SYNECDOQUE (LA) est une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot qui, dans le sens propre a une signification générale; ou, au contraire, une

signification générale à un mot qui, dans le sens propre, n'a qu'une signification particulière.

Il y a cette différence entre la *synecdoque* et la métonymie, c'est que celle-ci prend un nom pour un autre, et que celle-là prend *le moins* pour *le plus*, ou *le plus* pour *le moins*.

On compte cinq espèces de *synecdoques* : celle du genre, celle de l'espèce, celle du nombre, celle de la partie pour le tout et du tout pour la partie, et celle de la matière.

La première prend le genre pour l'espèce, comme lorsqu'on dit, les *mortels* pour les hommes, et la *créature* pour l'homme.

La seconde se trouve dans un mot qui ne signifie qu'une espèce particulière, dans le sens propre, et qui néanmoins est employé pour le genre, comme lorsqu'on dit, c'est un *voleur*, pour dire, c'est un *méchant homme*.

La troisième met un singulier pour un pluriel, ou un pluriel pour un singulier, comme lorsqu'on dit, *voilà l'ennemi*, pour *voilà les ennemis ; nous voulons*, pour *je veux*. C'est aussi une *synecdoque* de nombre, lorsqu'un nombre déterminé est mis à la place d'un nombre indéterminé, comme lorsqu'on dit, *je l'ai vu vingt fois*, pour dire, *plusieurs fois*.

La quatrième prend la partie pour le tout,

comme lorsqu'on dit, *il a vu trente printemps*, pour dire, il a trente ans; une flotte de cent *voiles*, pour une flotte de cent *vaisseaux*. Elle prend aussi le tout pour la partie, comme lorsqu'on dit *la France*, pour le gouvernement de la France; *les juges ont décidé*, quoiqu'il n'y ait qu'une partie d'entr'eux qui ait décidé.

La cinquième se sert souvent du nom de la matière dont une chose est faite, pour cette chose même; ainsi, l'on dit *l'airain* pour le canon, un *verre* pour le vase de verre dont on se sert pour boire, un *castor* pour un chapeau fait de poil de castor.

SYNONIMES. On entend par ce terme les mots qui différant entr'eux par le son, sont semblables par le sens.

Si l'on prend le terme de *synonime* dans un sens étendu, pour une simple ressemblance de signification, il y a des termes *synonimes*; mais si, par *synonimes*, on entend des mots dont la signification est rigoureusement la même, de manière que l'on puisse, dans le discours, les employer indifféremment l'un pour l'autre, il est certain qu'il n'y a point dans ce sens de mots qui soient parfaitement *synonimes*.

Plusieurs grammairiens distingués, tels que

MM. Girard, Beauzée, Roubaud, etc., ont écrit sur les *synonimes* : il faut consulter leurs ouvrages, pour connoître les moindres nuances de signification qui empêchent les mots d'être parfaitement *synonimes*. Nous pouvons avancer qu'il est impossible de bien écrire en françois, et même dans toute autre langue, si l'on ne connoît parfaitement la valeur des mots et toutes les différences qui se trouvent dans leur signification, le mot propre étant toujours le plus énergique, et l'indifférence que l'on met dans le choix des termes *synonimes* ne pouvant que jeter du vague et de l'incertitude dans le discours, en ne représentant qu'une partie des idées.

SYNONIMIE. Figure de pensée qui consiste dans l'emploi de plusieurs *synonimes* qui se succèdent les uns aux autres, et qui, par la gradation d'idées qu'ils renferment, concourent à l'énergie et au complément du discours. Tel est le passage de Cicéron : *Abiit, evasit, erupit ;* « il s'en est allé, il s'est évadé, il s'est échappé ; » pour dire que Catilina est sorti.

SYNTAXE. Ce mot qui est composé de deux mots grecs, signifie l'art d'arranger les mots d'une manière convenable à l'expression d'une ou de

plusieurs pensées, en observant les rapports qu'ils ont les uns avec les autres.

La nécessité de donner à la phrase de l'énergie, de l'agrément, quelquefois même de la clarté, donne souvent occasion de déroger en quelque point aux lois grammaticales de la *syntaxe*. Ce sont ces locutions dont l'usage autorise l'irrégularité, que l'on nomme *figures de syntaxe*. Telles sont, l'ellipse qui retranche des mots nécessaires, le pléonasme qui en ajoute de superflus, l'inversion qui les transpose, et l'hyperbole qui les mêle ou les confond.

Avec quelques soins que les grammairiens françois aient cherché à établir les règles de la *syntaxe* françoise, il est fâcheux qu'ils soient si mal d'accord entr'eux sur les règles des participes. A coup sûr, le moyen de bien écrire n'est pas de les étudier, mais de consulter nos bons auteurs. La bonne *syntaxe* se trouve dans les ouvrages de Fénélon, de Massillon, de Voltaire, de Montesquieu, de J.-J. Rousseau, etc.

T

TABLEAU. En littérature ce mot désigne la réunion de plusieurs choses pour former un ensemble, ou la description des faces différentes sous lesquelles un seul objet peut s'offrir. Un *tableau* n'est ni une description, ni une image, ni un portrait; car la description est une suite de *tableaux ;* l'image, une idée représentée avec des mots qui la rendent sensible; et le portrait, la représentation d'une chose unique, comme de l'extérieur ou de l'intérieur d'un homme.

Tacite fait quelquefois un grand *tableau* en peu de mots; on en trouve de fort beaux dans les ouvrages de Bossuet, dans le *Télémaque* de Fénélon, dans les tragédies de Corneille, et plus encore dans celles de Racine et de Voltaire.

TALENT (LE) est une heureuse disposition que nous avons reçue de la nature, et qui nous rend propres à exercer un art, ou à cultiver une science avec succès.

La première chose qu'un jeune homme doit faire, c'est de bien étudier son *talent ;* et la se-

conde, de le bien cultiver. S'il néglige la première, il prendra le désir de bien faire pour l'aptitude à bien faire; et formera des entreprises au-dessus de ses forces; ou parce qu'il se sentira une imagination échauffée, qu'il pourra rimer quelques stances, il se croira poète, et ne verra aucun genre de poésie si élevé auquel il ne puisse atteindre. S'il néglige de cultiver ses heureuses dispositions par l'étude des modèles, il contractera un goût faux, il donnera la préférence à ce qui n'est que frivole sur ce qui n'est que sérieux; tout ce qui flattera son imagination, lui paroîtra conforme à la raison, et les écrits les plus extravagans seront ceux auxquels il adjugera le prix.

TAUTOLOGIE. Vice d'élocution, opposé à la concision, et qui consiste à répéter dans les mêmes termes, dans un ordre renversé, sans aucune nécessité, ce que l'on vient de dire. C'est une vraie *tautologie* que la réponse de madame Jourdain à Dorante, dans la comédie du *Bourgeois gentilhomme* (act. III, sc. 5): *Oui, vraiment, nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.*

TECHNIQUES (VERS). On nomme ainsi les vers qui renferment les règles ou les préceptes d'un art ou d'une science.

Les vers *techniques* ont été imaginés pour faciliter la mémoire des jeunes gens. Ils seroient plus utiles, s'ils étoient généralement moins mauvais et moins barbares.

Le père Buffier a mis en vers *techniques* françois, la chronologie, l'histoire, et même la géographie : mais ces vers n'ont du langage poétique que le nombre des syllabes et la rime. A son exemple, quelques mauvais poètes ont mis en vers l'histoire de France, celle d'Angleterre, et même la coutume de Paris. N'oublions pas de dire qu'un grammairien a mis les règles de la grammaire françoise en couplets; nous avons encore en vers *techniques*, un poème sur l'*harmonie imitative*.

Voici des vers *techniques*, vrais modèles de ce genre, où Voltaire peint les effets de la digestion.

Demandez à Silva par quel secret mystère
Ce pain, cet aliment dans mon corps digéré,
Se transforme en un lait doucement préparé ?
Comment toujours filtré dans ses routes certaines,
En longs ruisseaux de pourpre il court enfler mes veines,
A mon corps languissant rend un pouvoir nouveau,
Fait palpiter mon cœur et penser mon cerveau.

Nous ne pouvons nous empêcher de citer encore, comme de très-beaux vers *techniques*, ceux où M. Delille, dans son *Homme des champs*, fait

la description du jeu de *trictrac* et de celui des *échecs*.

J'entends ce jeu bruyant où, le cornet en main,
L'adroit joueur calcule un hasard incertain.
Chacun sur le damier fixe, d'un œil avide,
Les cases, les couleurs, et le plein et le vide.
Les disques noirs et blancs volent du blanc au noir;
Leur pile croît, décroît. Par la crainte et l'espoir
Battu, chassé, repris, de sa prison sonore,
Le dez avec fracas, part, rentre, part encore:
Il court, roule, s'abat: le nombre a prononcé.
Plus loin dans ses calculs gravement enfoncé,
Un couple sérieux qu'avec fureur possède
L'amour du jeu rêveur qu'inventa Palamède,
Sur des carrés égaux, différens de couleur,
Combattant sans danger, mais non pas sans chaleur,
Par cent détours savans, conduit à la victoire
Ses bataillons d'ébène et ses soldats d'ivoire.
Long-temps des camps rivaux le succès est égal:
Enfin l'heureux vainqueur donne l'échec fatal,
Se lève, et du vaincu proclame la défaite:
L'autre reste atterré dans sa douleur muette,
Et du terrible mat à regret convaincu,
Regarde encor long-temps le coup qui l'a vaincu.

TEMPÉRÉ. C'est l'épithète que l'on donne à ce genre de style qui s'éloigne également de la sublimité et de la simplicité. Comme éloigné de la sublimité, le style *tempéré* n'emploie point les grandes figures, ni les expressions magnifiques.

Ses ornemens sont riches, sans être éclatans, et sa marche a de la grace et même une certaine dignité, mais point de majesté. Comme éloigné de la simplicité, il recherche les figures qui plaisent, et qui réveillent l'attention, sans étonner l'esprit; les expressions fleuries, brillantes; les tours ingénieux, mais sans affectation; hardis, mais sans audace. C'est le style des panégyriques, des oraisons funèbres, des harangues, en un mot, de toute espèce de discours dont le sujet n'exige point une grande élévation dans les expressions, ou a besoin d'être relevé par certaines figures, et par certains tours.

TIRADE. On entend par ce mot une suite de vers étrangers à un ouvrage de poésie, principalement à une pièce de théâtre, que le poète y intercale pour se donner de l'importance. C'est un hors-d'œuvre, un vrai lieu commun, un placage de mauvais goût, dont Voltaire surtout a donné l'exemple.

Les vers que débite Zaïre au sujet de la religion de Mahomet, à laquelle Fatime, sa confidente, l'oblige de renoncer, pour rentrer dans le christianisme où elle est née, sont une véritable *tirade*. Voici ces vers :

Je le vois trop : les soins qu'on prend de notre enfance,
Forment nos sentimens, nos mœurs, notre créance.

J'eusse été, près du Gange, esclave des faux dieux;
Chrétienne dans Paris, Musulmane en ces lieux.
L'instruction fait tout; et la main de nos pères
Grave en nos foibles cœurs ces premiers caractères,
Que l'exemple et le temps viennent nous retracer,
Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.

Que l'on ôte ces vers de la place où ils sont, la marche de l'action n'en sera que plus rapide; en effet, ils ne font que la ralentir, et détourner l'attention du spectateur de l'objet principal. Dire d'une pièce de théâtre, d'une tragédie, qu'elle renferme de belles *tirades*, ce n'est donc pas, comme on le prétend, en faire l'éloge, puisque ces *tirades* sont elles-mêmes un défaut, à moins que l'on n'entende par ce mot des morceaux essentiels à l'action, qui sont bien versifiés.

TITRE. C'est l'inscription que l'on met en tête d'un livre, pour annoncer le sujet qui y est traité. Il faut que cette inscription s'accorde parfaitement avec l'ouvrage, et qu'elle soit juste et simple. Aujourd'hui, le *titre* n'est pas la partie de l'ouvrage qui donne le moins de peine à l'auteur. S'il est simple, il ne piquera pas la curiosité publique : que faut-il donc faire? il faut trouver ou un *titre* fastueux, ou un *titre* épigrammatique; mais surtout un *titre* trompeur qui engage les curieux à acheter l'ouvrage. Heureusement, les

aristarques sont là pour dévoiler le charlatanisme et de l'auteur et du libraire.

TON. On appelle ainsi, en fait de langage, le caractère que le style doit avoir relativement aux sujets que l'on traite, et aux personnes qu'on fait parler. Ainsi le *ton* de l'élégie est triste, celui du madrigal est galant, celui de la plaisanterie est léger, etc.

Non seulement le *ton* doit varier selon les genres et les sujets, il doit varier encore dans le même genre et le même ouvrage. Ainsi, il y a deux *tons*, le *ton* général et le *ton* particulier.

Le *ton* général est celui qui doit dominer dans un ouvrage, comme dans une tragédie, dans une comédie; ce *ton* distingue les genres.

Le *ton* particulier est celui que prend le style pour se mettre en harmonie avec les différentes parties du sujet; ce sont différentes modulations ou nuances du *ton* général.

Le pire des styles est celui où tous les *tons* sont confondus. C'est celui des écrivains qui ne connoissent ni la nature du sujet qu'ils traitent, ni leur langue.

TOPOGRAPHIE (LA) est une espèce particulière de description oratoire ou poétique, qui a pour objet l'endroit où un évènement s'est passé:

telle est la description que Fléchier fait des hôpitaux, dans l'oraison funèbre de la reine.

« Voyons-la dans ces hôpitaux où elle pratiquoit ses miséricordes publiques ; dans ces » lieux où se ramassent toutes les infirmités et » tous les accidens de la vie humaine ; où les » gémissemens et les plaintes de ceux qui souffrent, remplissent l'ame d'une tristesse importune ; où l'odeur qui s'exhale de tant de corps » languissans, porte dans le cœur de ceux qui » les servent le dégoût et la défaillance ; où l'on » voit la douleur et la pauvreté exercer à l'envi » leur funeste empire ; et où l'image de la misère et de la mort entre presque par tous les » sens. »

TOURS DANS LE STYLE. On nomme ainsi les différentes manières dont on construit une phrase, pour rendre l'idée qu'elle renferme.

Les *tours* sont ou réguliers, ou irréguliers. Les premiers sont conformes aux règles de la construction grammaticale ; les seconds sont contraires à ces règles. Il en est de ceux-ci qui rendent le style élégant, noble, précis, énergique. Bossuet commence le portrait de Cromwel par ce tour irrégulier : *Un homme s'est rencontré*, etc., pour, *il s'est rencontré un homme*, etc. Le même emploie dans la phrase suivante un *tour*

dont l'irrégularité fait la principale beauté: « Déjà frémissoit dans son camp, l'ennemi dé- » concerté; déjà prenoit l'essor pour s'avancer » dans les montagnes, cet aigle dont le vol hardi » avoit d'abord effrayé nos provinces, » etc.

Il y a des *tours* propres aux passions. L'omission des liaisons, par exemple, donne beaucoup de vivacité au style, et produit quelquefois le sublime d'expression. Voltaire fait ainsi, dans sa *Henriade*, la peinture d'un assaut:

Tels qu'aux remparts de Troie on peint les demi-Dieux,
Leurs amis tout sanglans sont en foule autour d'eux;
François, anglois, lorrains, que la fureur assemble,
Avançoient, combattoient, frappoient, mouroient ensemble.

Il en est de même des transitions imprévues, par lesquelles l'écrivain, interrompant tout-à-coup sa narration, met, sans en avertir, un discours dans la bouche d'un de ses héros. Peu de tours sont plus propres à donner de la chaleur au style.

TRADUCTION. On entend, par ce mot, la copie qui se fait dans une langue, d'un discours auparavant énoncé dans une autre, comme d'hébreu en grec ou en latin, de grec en latin ou en françois, de latin en françois ou en italien, etc.

Rien n'est plus difficile, ni plus rare qu'une

bonne traduction, parce que rien n'est plus difficile ni plus rare que de garder un juste milieu entre la licence du commentaire et la servitude de la lettre. Un attachement trop fidèle à la lettre détruit l'esprit; et c'est l'esprit qui donne la vie; une trop grande liberté détruit les traits principaux et caractéristiques de l'original, ou en fait une copie infidelle.

Pour entreprendre de traduire un auteur, il faut bien connoître la langue dans laquelle il a écrit, et celle dans laquelle on veut le faire paroître. Ces deux choses sont indispensables. Outre cette règle générale, il en est d'autres particulières qui constituent, si elles sont observées, les qualités d'une bonne *traduction:* telles sont, 1° la fidélité à rendre la pensée de l'original, par la clarté, la propriété, la justesse, la précision et la convenance de l'expression; 2° l'emploi des figures et des tours correspondans à ceux de l'original, ou les plus propres à les rendre.

Pour connoître plus en détail les règles de la *traduction*, il faut consulter les préceptes que la plupart de nos bons traducteurs en donnent dans les préfaces des ouvrages qu'ils ont traduits.

TRAGÉDIE. On donne ce nom à la représentation d'une action héroïque complette, faite par plusieurs personnages, dans un même lieu et

dans un même jour, et dont l'objet est d'exciter la terreur et la compassion, et le but de corriger les mœurs en les imitant.

Il y a ces différences entre la *tragédie* et l'épopée, que celle-ci n'est que le récit d'une action héroïque, et que celle-là en est l'imitation, et que la terreur et la pitié qui sont les deux pivots de l'imitation tragique, ne sont que des accessoires dans le récit épique.

Eschile est regardé comme l'inventeur de la *tragédie* grecque, en introduisant sur la scène des interlocuteurs et le cothurne. Il lui donna un air gigantesque, des traits durs, une démarche fougueuse. Sophocle qui vint ensuite, réduisit la muse tragique aux règles de la décence et de la vérité; il sut intéresser le cœur dans toute l'action, travailla ses vers avec soin, et par son génie devint le modèle de tous les poètes tragiques. Son *Œdipe* est une des plus belles pièces qui aient jamais paru. Euripide, contemporain de Sophocle, prit d'abord les leçons des philosophes; aussi toutes ses pièces sont-elles remplies d'excellentes maximes de morale. Il est tendre, touchant, vraiment tragique, mais moins élevé et moins vigoureux que Sophocle. Il composa soixante-quinze tragédies, dont dix-neuf seulement sont parvenues jusqu'à nous.

Ce qui nous reste des tragiques latins ne peut

point être comparé avec les *tragédies* grecques ; celles de Sénèque ne méritent point ce nom ; ce sont de pures déclamations où il n'y a ni nerf ni chaleur.

Jodelle, dans le seizième siècle, porta le premier sur le théâtre françois, dans sa *Cléopatre* et dans sa *Didon*, la forme de la *tragédie* grecque ; c'est un déclamateur sans action et sans règles.

Robert Garnier, contemporain de Jodelle, mit plus d'élévation dans ses pensées et d'énergie dans son style ; ce qui n'empêche pas ses *tragédies* d'être languissantes et dépourvues d'action.

Alexandre Hardi, qui vivoit sous Henri IV, composa un grand nombre de *tragédies*. Outre qu'il ignoroit les règles de la scène, sa versification est dure, et ses compositions grossières.

Après ces auteurs médiocres, et quelques autres dont les noms ne méritent point d'être tirés de l'oubli, parut, en 1635, le créateur de la *tragédie*, P. Corneille. Ce génie sublime réunit toutes les parties qui constituent un poète tragique du premier ordre, le tendre, le touchant, le terrible, le grand, le sublime.

Lorsque Corneille vieillissoit, Racine commençoit à paroître avec moins d'élévation, il est vrai, mais avec plus de douceur. Né avec la délicatesse des passions, un goût exquis, nourri de la lecture des beaux modèles de la Grèce, il accom-

moda la *tragédie* aux mœurs de son pays. Corneille avoit une ame toute romaine, et Racine eut un cœur tout françois. Tout le monde aime Racine, et tout le monde ne peut admirer Corneille.

Crébillon embrassa un genre différent de celui de ces deux grands tragiques ; la terreur la plus profonde est le sentiment qu'il chercha à inspirer. Il est malheureux pour lui d'avoir vécu dans le même temps que Voltaire. Celui-ci se fraya une route nouvelle : son théâtre n'offre ni la grandeur de Corneille, ni la douceur de Racine, ni le terrible de Crébillon ; mais il se compose de si belles situations, de sentimens si éloquemment exprimés, d'une versification si pure, d'une poésie si riche, qu'il est un modèle dans son genre, non moins inimitable que celui de Corneille et de Racine.

La *tragédie* a des règles qui lui sont communes avec la comédie : telles sont les règles qui ont rapport à l'exposition, au nœud et au dénouement de l'action, et dont nous avons déjà parlé, ainsi que celles des trois unités dont il est question plus bas ; elle en a aussi qui lui sont particulières, et qui sont relatives au style : en voici quelques-unes.

Le style de la *tragédie* doit être toujours de cette simplicité noble qui convient aux personnes du premier rang ; jamais rien d'ampoulé, de

bas, d'affecté, d'obscur, ne doit s'y trouver.

La pureté du langage doit y être scrupuleusement observée.

Tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens.

Il ne faut pas que les vers marchent toujours deux à deux; mais une pensée doit être exprimée tantôt dans un seul vers, tantôt dans deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche.

On peut étendre une image dans cinq ou six vers; ensuite, en renfermer une autre dans un ou deux.

Il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

En général, il faut s'interdire le ton didactique dans une *tragédie*. On doit, le plus qu'on peut, mettre les maximes en sentiment.

La *tragédie* rejette toutes les dissertations, toutes les comparaisons, tout ce qui sent le rhéteur : tout y doit être en sentiment, le raisonnement même.

TRAITÉ. Ouvrage d'une certaine étendue, où l'on approfondit et l'on expose tout ce qui concerne une science particulière. Tel est le *Traité du beau*, par le P. André; le *Traité des*

tropes, par Dumarsais; le *Traité de la Tolérance*, par Voltaire, etc.

Pour faire un bon *Traité*, il faut remonter aux premiers principes, expliquer et définir ce qui pourroit être mal interprêté; rapporter les divers sentimens de ceux qui ont écrit sur ce qui en fait le sujet; les combattre, s'ils ne sont point conformes à la raison; prévoir et prévenir toutes les objections que l'on peut faire contre ce que l'on cherche à prouver, ou répondre à celles qui ont déjà été faites, d'une manière claire et précise.

TRANSITION. On entend ordinairement par ce mot un tour particulier qui facilite le passage du sens d'une phrase au sens d'une autre phrase, ou d'un sujet à un autre sujet, et qui sert de liaison aux différentes parties du discours, pour qu'elles forment un ensemble.

« L'art des *transitions*, dit M. le cardinal Mauri, dans son Essai sur l'éloquence de la chaire, » est aussi difficile à être soumis à des règles » qu'à être réduit en pratique. On cite avec raison, comme un chef-d'œuvre en ce genre, » l'*Histoire des Variations*, où le grand Bossuet » rassemble toutes les branches de son sujet, par » le seul lien de la logique, et rapproche ainsi » sans confusion les questions les plus abstraites » et les plus disparates. Les *transitions* qui ne

» sont fondées que sur le mécanisme du style, » et qui ne consistent que dans une liaison fictive » entre le dernier mot du paragraphe qui finit » et le premier mot du paragraphe qui com- » mence, ne sont point, à proprement parler, » des *transitions* naturelles, mais des rappro- » chemens forcés. Les véritables *transitions* » oratoires sont celles qui suivent le cours du » raisonnement ou du sentiment, sans contrainte » et presque sans art, et dont l'auditeur ne s'ap- » perçoit point; celles qui unissent les masses, » au lieu de suspendre quelques phrases les unes » aux autres; celles qui enchaînent tout le dis- » cours; celles que le développement des idées » place pour ainsi dire, à l'insu de l'orateur, » avec ordre et méthode; celles qui s'appellent » et se correspondent par une analogie inévitable, » et non par une rencontre imprévue; celles » enfin que la méditation engendre en inspirant » de grandes pensées, et non celles que la plume » fournit en inspirant des rapports combinés. » Des idées nettes et précises se prêtent mutuel- » lement à des transitions heureuses, etc. »

TRIOLET. On appelle ainsi un petit poème de huit vers, sur deux rimes. Sa bonté consiste dans l'heureuse application qui se fait des deux premiers vers, qui sont comme un refrein. Ces deux

vers doivent avoir un sens complet, et en former un naturel à la suite de ceux après lesquels on les fait revenir.

Comme le caractère de cette espèce de rondeau est d'être plaisant et naïf, on n'en fait guères sur des sujets sérieux. En voici un de Rauchin, plein de douceur et de naïveté :

Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie,
Par le dessein que je formai
Le premier jour du mois de mai !
Je vous vis et je vous aimai :
Si ce dessein vous plut, Sylvie,
Le premier jour du mois de mai
Fut le plus heureux de ma vie.

TROPES. Les *tropes*, dit Dumarsais, sont des figures par lesquelles on fait prendre à un même mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot. Ainsi, pour entendre ce que c'est qu'un *trope*, il faut commencer par bien comprendre ce que c'est que la signification propre d'un mot.

Un mot est employé dans le discours, ou dans le sens propre, ou, en général, dans un sens figuré.

Le sens propre d'un mot, c'est la première signification du mot. Un mot est pris dans le sens propre, lorsqu'il signifie ce pourquoi il a été

premièrement établi ; par exemple, *le feu brûle*, *la lumière nous éclaire*, tous ces mots-là sont dans le sens propre.

Mais quand un mot est pris dans un autre sens, il paroît alors, pour ainsi dire, sous une forme empruntée, sous une autre figure qui n'est pas sa figure naturelle, c'est-à-dire, celle qu'il a eue d'abord ; par exemple, *le feu de vos yeux*, *le feu de l'imagination*, *la lumière de l'esprit*, *la clarté d'un discours*, tous ces mots-là sont au figuré.

Les *tropes* sont des figures, puisque ce sont des manières de parler qui, outre la propriété de faire connoître ce qu'on pense, sont encore distinguées par quelque différence particulière qui fait qu'on les rapporte chacune à une espèce à part.

Il y a dans les *tropes* une modification ou différence générale qui les rend *tropes*, et qui les distingue des autres figures : elle consiste en ce qu'un mot est pris dans une signification qui n'est pas la sienne propre ; mais de plus, chaque *trope* diffère d'un autre *trope*. Cette différence particulière consiste dans la manière dont un mot s'écarte de la signification propre : c'est pourquoi on pourroit compter autant d'espèces de *tropes*, qu'il y a de manières différentes par lesquelles on donne à un mot une signification qui n'est pas

précisément la signification propre de ce mot; mais il a plu aux maîtres de l'art de n'en établir qu'un petit nombre, parmi lesquels on compte la métonymie, la synecdoque, l'antonomâse, la litote, la métaphore, l'allégorie, l'hyperbole, l'ironie, la catachrèse, l'allusion, l'euphémisme. (*Voyez* ces mots.)

1° Un des plus fréquens usages des *tropes*, c'est de réveiller une idée principale par le moyen de quelqu'idée accessoire; c'est ainsi que l'on dit *cent voiles* pour *cent vaisseaux; il aime la bouteille*, pour *il aime le vin.*

2° Ils donnent plus d'énergie à nos expressions.

3° Ils ornent le discours et le rendent plus noble.

4° Ils sont d'un grand usage pour déguiser des idées dures, désagréables, tristes ou contraires à la modestie.

5° Ils enrichissent une langue en multipliant l'usage d'un même mot, et en suppléant aux termes qui lui manquent.

Les *tropes* doivent être clairs, faciles, se présenter naturellement, et n'être employés qu'à propos. Il faut encore qu'ils sortent du sujet, que les idées accessoires les fassent naître, que les bienséances les inspirent. Ils sont sans doute un grand ornement dans le discours; mais il faut en user avec retenue, si l'on ne veut tomber dans le précieux et l'affecté.

TROUBADOURS. C'est le nom que l'on donnoit autrefois, et que l'on donne encore aujourd'hui aux anciens poëtes provençaux. On trouve aussi écrit, *troubadours*, *trouveors*, *trouvéours*, *trouverses* et *trouveurs*. Tous ces mots viennent de *trouver*, parce que ces poëtes avoient beaucoup d'invention.

Les poëmes des *troubadours* consistoient en sonnets, pastorales, chants, satires, et en chansons ou plaidoyers qui étoient des disputes d'amour.

Les *troubadours* commencèrent à se faire estimer en Europe, vers le milieu du douzième siècle; et ce fut vers le milieu du quatorzième que leur réputation parvint au plus haut dégré. Plusieurs princes de ces temps-là furent leurs Mécènes. Ils alloient dans les châteaux et dans les palais, avec des chanteurs et des joueurs d'instrumens; ils égayoient les repas, et faisoient honneur aux assemblées.

C'est aux *troubadours* que nous devons les vrais agrémens de la rime. Avant eux, elle étoit indifféremment placée au commencement, au repos, ou à la fin du vers; ils la fixèrent où elle est maintenant, et il ne fut plus permis de la mettre à une autre place.

Les *troubadours* ne chantoient pas toujours; ils récitoient aussi des contes de leur composition, qu'ils appeloient *fabliaux*. (*Voyez* FABLIAUX.)

V. U.

VARIÉTÉ. Qualité de style ou de composition opposée à l'uniformité, qui concerne les beautés de détail dans un ouvrage, et que Boileau prescrit par ce vers, dans son *Art poétique :*

Sans cesse, en écrivant, variez vos discours.

Il n'est aucun ouvrage qui ne doive offrir de la *variété*. Les historiens plaisent par la *variété* des récits; les romans, par la *variété* des incidens; les pièces de théâtre, par la *variété* des passions et des situations; les poèmes par la *variété* des descriptions, des comparaisons, des figures; et les récits, les incidens, les passions, les descriptions, les comparaisons, les figures demandent des couleurs différentes, et de la *variété* dans les tours, et dans les expressions.

VAUDEVILLE. On entend par ce mot une espèce de chanson, composée sur des airs connus et faciles.

Les règles du *vaudeville* sont les mêmes que

celles de la chanson ; il en a cependant de particulières qui en font un genre distingué et à part.

1° Le *vaudeville* ne doit point montrer le trait de l'ironie ou de l'épigramme, parce qu'il n'est point une satire.

2°. On en doit bannir les jeux-de-mots, qui sont l'esprit de ceux qui n'en ont pas.

3° Les pensées, les tours et le style en doivent être simples et naturels.

4° Les petits mots, et ceux auxquels le chant s'adapte bien, sont ceux qui lui conviennent.

5° Ainsi que le sonnet, il doit être asservi aux règles les plus inviolables de la versification.

De tous nos poètes, Panard est celui qui a le mieux réussi dans le *vaudeville*. Une extrême facilité dans le style, la gêne des rimes redoublées et des petits vers, déguisée sous le voile d'une rencontre heureuse, une morale populaire assaisonnée d'un sel agréable, et souvent une naïveté semblable à celle de Lafontaine, sont les caractères de sa poésie et de ses chansons.

On donne aujourd'hui le nom de *vaudeville* à une petite pièce de théâtre, entremêlée de prose et d'ariettes, qui se joue sur un théâtre particulier. Dans le grand nombre des chansons qui composent la collection des *vaudevilles* représentés depuis plusieurs années, on en trouve quelques-unes que Panard n'auroit pas désavouées.

Quant à la nature du *vaudeville* considéré comme pièce dramatique, les règles en sont à-peu-près les mêmes que celles des petits opéra-comiques; avec cette différence, que dans ceux-ci, les airs des ariettes doivent être nouveaux et d'une musique plus travaillée, et que ces ariettes ne doivent jamais employer l'arme de l'ironie et de la satire, même déguisée.

VERS. On appelle ainsi l'assemblage d'un certain nombre de syllabes astreintes à certaines règles dont l'ensemble forme la versification.

Les *vers* ont une mesure et une rime. La mesure est formée du nombre des syllabes, et la rime est le retour du son de la dernière syllabe de chaque vers. C'est la prononciation et non l'ortographe qui détermine le nombre des syllabes. Comme la rime est faite pour l'oreille et non pour les yeux, elle ne se forme point du retour des mêmes lettres, mais du retour des mêmes sons.

La poésie françoise n'adopte que cinq espèces de vers, savoir ceux de six, de sept, de huit, de neuf et de dix syllabes, que l'on nomme *vers communs,* et ceux de douze syllabes, que l'on nomme *grands vers*, *vers héroïques*, *vers alexandrins*. Cependant on peut faire, soit dans les chansons, soit dans les fables, des vers de trois et

de cinq syllabes : le Gentil Bernard a employé cette dernière mesure avec succès dans ses épîtres sur les saisons de l'année.

On ne fait usage des *vers* de six syllabes que dans les chansons et autres petites pièces de poésie. On emploie ceux de sept dans les odes, les fables, les chansons, les épîtres en vers libres. Les *vers* de huit syllabes, aussi anciens dans notre poésie que ceux de douze, sont employés dans les odes, les épîtres, les épigrammes, etc.

On se sert ordinairement des *vers* de dix syllabes, dans les épîtres, les ballades, les rondeaux, les contes, dans certains petits poèmes épiques, et rarement dans les odes, les élégies, les sonnets et les épigrammes. Le repos de ce *vers* est à la quatrième syllabe, si elle est masculine; et à la cinquième, si elle est féminine.

Les *vers* de douze syllabes servent pour les grands poèmes, comme l'épopée, la tragédie, les épîtres morales, les héroïdes, les discours philosophiques, etc. On peut en insérer dans les odes, dans les cantates, dans les *vers* libres.

VERSIFICATION. Ce mot dont le sens n'est point le même que celui de *poésie*, désigne l'art de construire les vers relativement au nombre et

à la qualité des syllabes, et à l'arrangement des sons. (*Voyez* le mot précédent, les mots CADENCE, CÉSURE, HÉMISTICHE, ÉLISION, HIATUS, ENJAMBEMENT, HARMONIE, NOMBRE.)

Quoique la *versification* ne fasse pas le principal mérite du poète dont le génie est la plus éminente qualité, cependant les plus belles productions du génie perdent beaucoup de leurs avantages, quand elles manquent du mécanisme des vers. Il est vrai que ce mécanisme est une entrave qui le gêne souvent et arrête son essor; mais quel éclat il se donne, lorsqu'il a vaincu cette difficulté! quel mérite il ajoute à ses ouvrages! Sans le génie, la *versification* est peu de chose; et sans la *versification*, le génie poétique ne sauroit prétendre à toute la gloire qui lui est due; gloire qu'il ne peut acquérir et rendre durable, que par le nombre et l'harmonie qui résultent d'une exacte *versification*. Si, par la vivacité ou la grandeur de ses images et de ses pensées, il donne au mécanisme des vers la vie et le mouvement; à son tour, ce mécanisme donne plus de force, de poids, de majesté, de graces à ses images et à ses pensées.

VIRELAI. Petit poème ainsi que le lai, qui ne roule que sur deux rimes, et qui n'est plus en

usage parmi nous. Comme le sonnet, la ballade, le rondeau et autres petits poèmes de notre ancienne poésie, le *virelai* est tombé dans l'oubli, à cause des difficultés qu'il présente. C'est un malheur pour la littérature françoise, que les jeunes poètes ne cherchent plus à s'exercer par ces vieux genres de composition poétique. Au lieu de se livrer au plus facile, en suivant la marche de l'épigramme, de l'ode, de l'épître et autres poèmes qui exigent peu d'efforts de leur part, et ne les obligent qu'à chercher une rime; ils feroient beaucoup mieux de commencer par composer des sonnets, des rondeaux et des *virelais*. Après s'être ainsi essayé dans ces genres difficiles qui forcent l'esprit de penser, de chercher des tours pour y renfermer sa pensée, de se rappeler tous les mots qui riment ensemble, ils éprouveroient une grande facilité à bien composer les poèmes aujourd'hui en usage, comme un enfant que l'on auroit accoutumé à courir avec des souliers de plomb, se sentiroit beaucoup plus de légèreté, après les avoir quittés pour courir avec des souliers ordinaires.

UNITÉ. Ce mot signifie cette qualité d'un ouvrage, qui consiste à en rapporter toutes les parties à un ordre général, à un point fixe. C'est là

ce qui fait que cet ouvrage est partout égal et soutenu, et ce que le législateur du Parnasse françois recommande par ces vers de son *Art poétique* :

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
Que le début, la fin répondent au milieu.

Il n'est point d'ouvrage d'esprit, de quelque étendue qu'on le suppose, qui ne soit sujet à cette règle ; mais on excuse moins le défaut d'*unité* dans un petit ouvrage que dans un grand.

L'*unité* est, dans les arts d'imitation, ce que sont l'ordre et la méthode dans les hautes sciences, telles que la philosophie, les mathématiques, etc. La science, l'érudition, les pensées les plus nobles, l'élocution la plus fleurie sont des matériaux propres à produire de grands effets ; cependant, si la raison n'en règle l'ordre et la distribution, si elle ne marque à chacune de ces choses le rang qu'elle doit tenir, si elle ne les enchaîne avec justesse, il ne résulte de leur amas qu'un chaos, qu'un assortiment monstrueux de choses excellentes considérées en elles-mêmes.

UNITÉS (RÈGLE DES TROIS). Dans la poésie dramatique, les critiques ont établi trois sortes d'*unités*, savoir : une *unité* d'action, une *unité*

de temps et une *unité* de lieu. C'est ce que Boileau a exprimé dans ces deux vers :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
>
> (*art poét.*)

Ces trois *unités* sont communes à la tragédie et à la comédie. L'*unité* d'action est la seule qui soit essentielle dans l'épopée.

L'*unité* d'action exige que le drame ne roule que sur une action principale et simple, à laquelle se rapportent et se subordonnent les épisodes ou les incidens qui naissent du sujet. La raison de cette *unité* se tire de l'intérêt que la tragédie et la comédie doivent inspirer, intérêt qui s'affoibliroit nécessairement en se divisant entre plusieurs actions principales, quoique réunies.

Dans la tragédie, l'*unité* d'action est formée de l'*unité* de péril ; et dans la comédie, de l'*unité* d'intrigue.

Le théâtre grec est admirable par cette simplicité d'action ; le théâtre anglois ne s'y est point assujéti ; et le théâtre françois, en suivant l'exemple des grecs, ne s'y est point soumis à la rigueur. Une des principales causes pour lesquelles nos tragédies ne sont pas si simples que celles des anciens, c'est que nous y avons intro-

duit la passion de l'amour, qu'ils en avoient exclue, et que cette passion étant naturellement vive et violente, elle partage l'intérêt, et place souvent une action importante à côté de l'action principale.

L'*unité* de temps consiste en ce que la durée de l'action dramatique soit renfermée dans l'intervalle d'un soleil à l'autre, lequel est de vingt-quatre heures. Cette règle est fondée comme la première sur l'intérêt de la tragédie et de la comédie, qui s'affoibliroit trop, si l'action pouvoit se prolonger à plusieurs jours, à plusieurs années. Il faut que l'action réponde au temps, et le temps à l'action ; c'est-à-dire, que l'étendue de l'action ne soit pas disproportionnée avec celle d'un jour, en présentant trop d'épisodes ou trop d'incidens ; et que l'on puisse dire aussi que l'intervalle d'un jour n'est pas trop long pour son achèvement : ainsi, l'action et sa durée doivent réciproquement se mesurer.

L'*unité* de lieu n'est pas moins fondée dans la nature que les deux autres. En effet, si les personnages d'une pièce ne peuvent se rencontrer successivement et avec bienséance dans un endroit commun ; si les divers incidens exigent une trop grande étendue de terrein ; enfin, si le théâtre représente successivement plusieurs lieux dif-

férens, et manquant de contiguité, le spectateur trouve toujours ces changemens incroyables, et son illusion se dissipe dans la confusion et l'invraisemblance.

L'*unité* de lieu exige que non seulement le lieu général où une action se passe, comme un pays, une ville, soit déterminé, mais encore le lieu particulier, comme un palais, un vestibule, un temple.

Corneille a quelquefois violé cette règle; mais toutes les tragédies de Racine sont remarquables par cette *unité* de lieu qui, sans efforts et sans contrainte, y est partout scrupuleusement observée.

Les règles des trois *unités* doivent être regardées comme le *Palladium* du théâtre françois. Si jamais les écarts, dans ce genre, de quelques-uns de nos poetes, obtenoient des succès, il seroit impossible de prévoir toutes les productions monstrueuses qui seroient adoptées sur notre scène.

VRAISEMBLANCE. La *vraisemblance* consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir.

Il y a cette différence entre la *vraisemblance* et la ressemblance, que celle-ci est l'image de ce

que nous avons vu, hors de nous, ou une conformité de sentimens avec ceux que nous avons déjà éprouvés; et que celle-là présente un évènement qui n'a point d'exemple, un composé qui n'a point de modèle , et où nous ne pouvons trouver qu'une vérité idéale.

Il y a dans notre manière de concevoir une vérité de sentiment, et une vérité de perception. La première est l'expérience intime de ce qui se passe au-dedans de nous, et par réflexion de ce qui doit se passer en général dans l'esprit et le cœur de l'homme. C'est à cette vérité de sentiment qui est la même dans tous les hommes, c'est à ce modèle sans cesse présent, que se rapporte la fiction dans l'art dramatique. Voilà le principe de l'illusion théâtrale; heureux effet de l'accord du génie du poète avec l'ame du spectateur.

La vérité de perception est la réminiscence des impressions que les sens ont éprouvées, et par réflexion, la connoissance des choses sensibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés distinctives, de leurs rapports en général, soit entr'elles, soit avec nous-mêmes. En nous repliant sur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous sommes formé un plan des procédés de la nature, dans l'ordre phy-

sique ; et ce plan est le modèle auquel nous rapportons le composé fictif que la poésie nous présente. Si elle opère, comme il nous semble que la nature eût opéré, elle sera dans la vérité, et sa fiction aura de la *vraisemblance.*

Pour appliquer les principes que renferme cette double distinction de la vérité de sentiment et de celle de perception, il faut distinguer la *vraisemblance* poétique, soit dramatique, soit épique, et la *vraisemblance* historique. La première consiste en général à donner toujours aux personnages que l'on met en scène les passions qui leur conviennent, selon leur âge, leur dignité, le caractère qu'on leur prête, et l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action. Cette *vraisemblance* est tout-à-la-fois morale et physique : c'est une conformité à la vérité de sentiment et à celle de perception.

La *vraisemblance* historique est celle des faits: un fait imaginé est vraisemblable, lorsqu'il est présenté avec des circonstances possibles, ou analogues à celles qui accompagnent un fait historique. Comme il y a deux *possibles*, celui de la nature, et celui qui ne dépend que de l'action immédiate de la divinité, le poète, pour conserver à un fait qu'il a inventé ou feint, ou aux circonstances de ce fait, la *vraisemblance* nécessaire

pour qu'il soit admis, doit soigneusement les présenter dans l'un des *possibles* auxquels ce fait ou les circonstances de ce fait se rapportent. C'est par ce moyen qu'il rendra le merveilleux, et le prodigieux même, vraisemblables.

La première règle que doit observer un écrivain qui invente des fictions, soit morales, soit physiques, c'est de leur donner l'air de la vérité, et de n'insérer dans les sujets qu'il traite rien qui ne soit conforme à ce qui existe, à ce qui a existé, ou à ce qui peut exister dans la nature, soit par le concours des causes secondes, soit par l'intervention directe de la Divinité, et surtout de ne jamais confondre le naturel avec le surnaturel, en ne présentant l'un et l'autre que comme ils sont et pour ce qu'ils sont.

FIN.

De l'Imprimerie d'ORIZET et LE COQ, Place St.-Michel.

DICTIONNAIRE

HISTORIQUE,

LITTÉRAIRE ET BIBLIOGRAPHIQUE

DES FRANÇAISES,

ET DES ÉTRANGÈRES

NATURALISÉES EN FRANCE.



FORTUNÉE B. BRIQUET,

Née à Niort le 16 Juin 1782.

Dessiné par Mlle [illegible] An X. — *Gravé par C.L. Gaucher*